This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Neunter Jahrgang.

Preis 12 Mark.

STANFORD LIBRARY

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1893.

270372

STANFORD LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Hans Leo Hafsler unter dem Einflufs der italiänischen Madrigalisten.

Von

Rudolf Schwartz.

Die Musik des Mittelalters hat bei den Nordländern einen anderen Entwicklungsgang durchgemacht, als bei den Italiänern. Während dort der ganze Zug der Entwicklung auf die Vielstimmigkeit ging, waltet hier ein monodisches Prinzip vor, der einstimmige Gesang in Verbindung mit der Laute. Dem durchaus auf das Persönliche gerichteten Charakter des Italiäners entsprach eben die Monodie, als Ausdruck der Empfindungen des Einzelnen vielmehr als die Polyphonie, bei der die Empfindung des Einzelnen unter dem Banne der Allgemeinheit stand und in dem Ensemble der übrigen Stimmen auf oder unterging. Nun wurde zwar durch die Berührung mit den Nordländern auch die italiänische Musik mehrstimmig, aber der Charakter dieser Mehrstimmigkeit wurde durch die Monodie bestimmt.

Polyphon im Sinne der Nordländer ist die weltliche Musik der Italiäner überhaupt niemals geworden, denn der Grundpfeiler der Polyphonie, der Tenor als Cantus firmus, war bereits zertrümmert, als die Italiäner mit ihren ersten mehrstimmigen Versuchen ans Licht traten. Was war aber die Melodie in der Oberstimme anderes, als die aus dem polyphonen Strome gerettete Monodie? Nur ihr Klangkörper hatte eine Änderung erfahren. War früher die Laute das begleitende Instrument der Solostimme, so wurden es jetzt menschliche Stimmen, welche die Melodie harmonisch stützten. Die Mehrstimmigkeit war das Accidentielle, die Hauptsache blieb die einfache Melodie.

Ein gewisses Widerstreben gegen die Polyphonie haben die Italiäner denn auch nicht verläugnen können. Bezeichnend genug ist es jedenfalls, daß sie noch in den ersten Anfängen des kontrapunktischen Studiums begriffen, die Instrumentalmusik nicht aus den

Augen verloren. Nicht einmal der Reiz der Neuheit konnte sie verlocken, die polyphone Kunst ausschließlich zu üben. Bereits 1507 gab Petrucci eine gedruckte Lautentabulatur heraus, in der sich Frottolen für die Laute gesetzt finden. Fast als ein Durchbrechen des polyphonen Stiles muß es aber bezeichnet werden, wenn 1536 Adrian Willaert Madrigale von Verdelot für eine Solostimme mit Lautenbegleitung arrangirt.

Ja selbst in der Blüthezeit der mehrstimmigen italiänischen Vokalmusik lebte der von der Laute begleitete Gesang ruhig fort. Die Biblioteca palatina in Modena besitzt (n. 8 classe speciale) einen Codex, von der Hand des florentinischen Meisters Cosimo Bottegari in den Jahren 1572—1602 geschrieben, der hundert Kompositionen für eine oder mehrere Singstimmen mit Begleitung der Laute enthält.[1]

Es kamen aber auch noch andere Gründe hinzu, welche der Ausbreitung der Polyphonie nicht günstig waren. Die polyphone Vokalmusik gehörte ihrer Entwicklung nach überwiegend der Kirche an. Nun war aber zu der Zeit, als die Nordländer ihre Kunst nach dem Süden brachten, nirgends der Sinn verweltlichter, als gerade in Italien, obwohl es der Sitz des Oberhauptes der Kirche war. Mit kirchlichen Dingen fand man sich nur äußerlich ab. Das Interesse der gebildeten Stände drehte sich um das Studium der alten Meisterwerke, »die dazu dienen sollten, die Nationalpoesie auf der Höhe der Schönheit und des Ideals zu erhalten.« Für die Musik lag daher auch kein besonderer Grund vor, sich in den Dienst der Kirche zu stellen, sie fand an der nationalen Lyrik eine überreichliche und erwünschtere Nahrung. Hier galt es nicht von der Kirche fertig gemachte Stimmungen, an denen das Herz doch keinen Antheil nahm, sondern subjektives Empfinden, das eigenste Naturell, musikalisch darzustellen — *magis corde quam organo* lautete die Devise eines italiänischen Druckerzeichens.

In diesem Betonen des Persönlichen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen der italiänischen und deutschen weltlichen Musik des sechszehnten Jahrhunderts. Der zweite liegt auf formaler Seite. Die Italiäner hatten sich gleich bei ihren ersten polyphonen Gesängen, den Frottolen, dadurch eine musikalische Form geschaffen, daß sie die poetische Struktur des Gedichtes auf

[1] *Poesie musicali dei secoli XIV, XV e XVI. Tratte da vari codici per cura di Antonio Cappelli. Bologna 1868,* pag. 17 und 18. Der Codex enthält nach der Angabe Cappelli's Stücke von folgenden Autoren: Bottegari Cosimo. Caccini Giulio, detto Romano. Conversi Girolamo. Dentici Fabrizio. Ferretti Giovanni. Lasso Orlando. Medici Isabella (sorella del Granduca di Toscana). Nola (da) Gio. Domenico. Palestrina Giannetto. Rore Cipriano. Strigio Alessandro. Tromboncino Ippolito. Vinci Pietro. Wert Jaches.

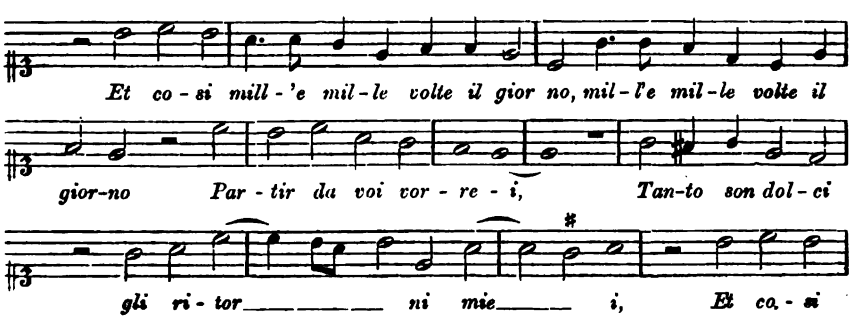
die Musik übertrugen. Aus den einzelnen Versen bildeten sie ganz kurze musikalische Perioden, die neben einander angereiht wurden und sich nicht, wie in der deutschen Liedkomposition, in einander verschlangen. Dadurch bekam das Gedicht eine seinem strophischen Bau genau entsprechende musikalische Form. Wie die poetische, so bestand auch die musikalische Frottole aus drei Theilen, von denen der dritte den ersten wiederholte. Bei der musikalischen Gestaltung wurde die Dreitheiligkeit der Form dadurch noch besonders hervorgehoben, daß der erste Satz gewöhnlich repetirt, und der letzte Satz mit einer Coda versehen wurde, so daß der Anfang und Schluß der Komposition zu dem kürzeren mittleren Theile auch schon äußerlich einen Gegensatz bildete.

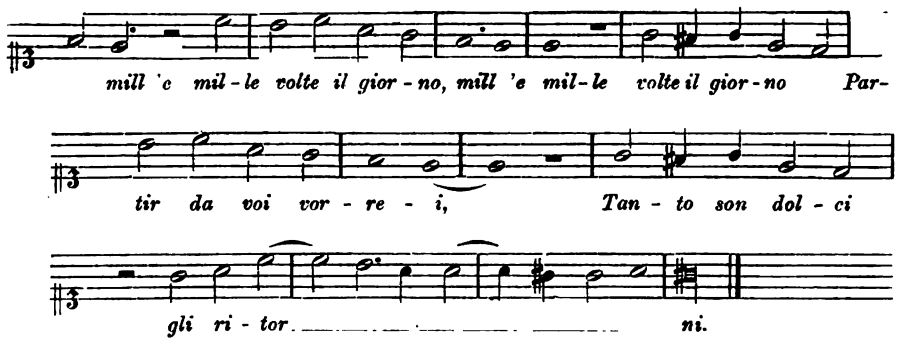
Das Madrigal, eine Frucht der fortgeschrittenen Kunstentwicklung, verwischte im Allgemeinen die scharfen Umrisse der Frottolenform wieder. Das Prinzip derselben, die Dreitheiligkeit, wird aber auch hier zuweilen beibehalten.

Regel ist es, daß die Schlußverse des Gedichtes wiederholt werden. Diese Wiederholung stimmt entweder mit dem ersten Male genau überein, oder sie hebt einen neuen musikalischen Gedanken an. Für die erste Art diene folgendes Madrigal von Ciprian de Rore als Beispiel:

Ancor che col partire,
Jo mi senta morire
Partir da voi vorrei ogni momento,
Tant' è'l piacer ch'io sento
Della vita che acquisto nel ritorno.
Et cosi mille e mille volte il giorno
Partir da voi vorrei,
Tanto son dolci li ritorni miei.

Der in Frage kommende Schluß der Komposition zeigt folgende musikalische Gestalt:

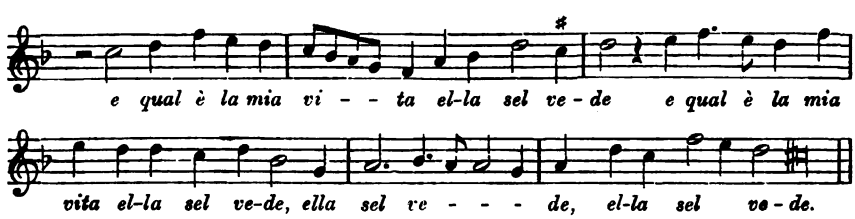




Für die zweite Art diene nachfolgendes Palestrina'sche Madrigal. lib. II, Nr. 16:

Amor, quando fioria
Mia spene e'l guiderdon d'ogni mia fede,
Tolta m'è quella ond' attendea mercede.
Ahi dispietata morte! ahi crudel vita!
L'una m'à posto in doglia,
E mie speranze acerbamente à spente:
L' altra mi tiene qua giù contra mia voglia,
E lei che se n'è gita
Seguir non posso, ch'ella nol consente
Ma pur ogni or presente
Nel mezzo del mio cor madonna siede,
E qual è la mia vita ella sel vede.

Der Schlußvers ist folgendermaßen komponirt:



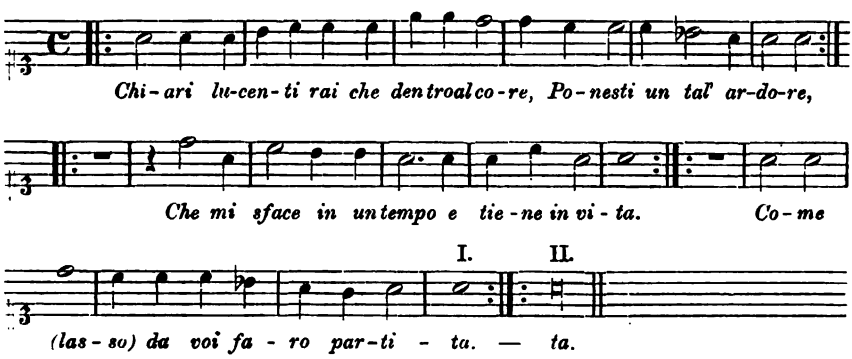
Bei den Wiederholungeu der Schlußverse pflegen Andrea Gabrieli und zuweilen auch Orazio Vecchi eine Vertauschung derjenigen Stimmen vorzunehmen, die unter gleichen Claves singen.

Aus diesem allen geht hervor, daß die italiänischen Madrigalisten dem Schlusse ihrer Kompositionen eine besondere Bedeutung beilegten. Da sie nun aber auch den Anfang ihrer Stücke durch öftere

Textwiederholungen weiter ausspannen, so treten Anfang und Schluß in einen gewissen Gegensatz zu dem übrigen Theile der Komposition, und das ganze Stück erhält dadurch eine dreitheilige Form. Dieses Verfahren hat namentlich Andrea Gabrieli gern beobachtet, z. B. in Nr. 8 des zweiten Buches der sechsstimmigen Madrigale, Venedig MDLXXXVI.

Die Dreitheiligkeit der Madrigalform ist im Prinzip dieselbe, wie die der Frottolen, denn die Wiederholung der Anfangsverse fand auch dort statt, und der breit angelegte Schluß entspricht dem Frottolenschlusse mit der Coda.

: Auf demselben Gegensatz des Anfangs- und Schlußtheils zu der Mitte der Komposition beruht die Dreitheiligkeit der Kanzonetten Orazio Vecchi's (Nürnberg MDC), von denen ich Nr. 16 hier hersetze:



Neben dieser Kanzonettenform A :‖: B C :‖: kommt auch noch die folgende: A :‖: B :‖: vor (cf. Vecchi Nr. XVIII, Giov. Gastoldi Nr. 19).

Die Balletti Giovanni Gastoldi's (Venedig 1600, siebente Auflage) haben dieselben Formen wie die Kanzonetten, also a :‖: b c :‖: oder a :‖: b :‖: die zweitheiligen Sätze sind hier jedoch vorherrschend. Die übrigen Formen, welche die italiänische Musik im sechszehnten Jahrhundert ausgebildet hatte, lasse ich hier bei Seite, da sie für die nachfolgende Abhandlung nicht von Belang sind.

Im Vergleich zu dem ausgeprägten Formenwesen der italiänischen Musik kann man in der deutschen Liedkomposition bis zum Auftreten Haßler's von eigentlichen musikalischen Formen nicht wohl reden. Hier herrschte das Prinzip, das Stimmgewebe möglichst wenig zu zerreißen, und wenn auch im Allgemeinen das Gesetz von der Repetition der beiden Stollen und dem Gegensatz des Abgesanges hierzu beobachtet wurde, wodurch eine gewisse Zweitheiligkeit der

Form entstand, so scheute man doch selbst hier vor einer wirklichen Trennung der beiden Theile zurück und suchte die Verbindung derselben auf irgend eine Weise aufrecht zu erhalten.

Ganz anders die Italiäner. Ihre Gesänge haben nicht eine ohne Unterbrechung fortlaufende Melodie, sie bestehen vielmehr aus einzelnen Theilen, musikalischen Perioden, die deutlich von einander abgesondert sind. Im Gegensatz zu der deutschen Liedkomposition herrscht also hier nicht eine Verbindung, sondern eine Trennung der einzelnen musikalischen Gedanken.

Zwei wesentliche Unterschiede existiren demnach zwischen der deutschen und italiänischen Musik des sechszehnten Jahrhunderts: der eine betrifft die technische, der andere die formale Seite der Komposition.

Da nun aber die Haßler'schen Kompositionen diese beiden Unterschiede vermissen lassen, und sowohl in der Technik des Satzes, als auch in der Form ganz in dem Stile der Italiäner sind, so muß man eine italiänische Beeinflußung seines Stiles annehmen. Daß eine solche aber wirklich vorhanden ist, werde ich durch eine Vergleichung seiner Kompositionen mit den italiänischen Madrigalen nachzuweisen suchen.

I.

Das italiänische Madrigal wurzelt in der Frottole, ein Sachverhältniß, das ich in meiner Abhandlung »die Frottole im fünfzehnten Jahrhundert« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886, IV) nachgewiesen habe. Ebenso wie die Frottolisten schlossen sich auch die Madrigalisten eng an den Bau des Gedichtes an. Da aber die poetische Struktur in beiden Dichtungsarten eine andere war, so mußte sich auch die musikalische Form derselben verschieden gestalten.

Die Frottole bestand aus drei Theilen, die sich so gliedern, daß der Anfangssatz zum Schluß wiederholt wird. Aus den einzelnen Verszeilen des Gedichtes bildeten die Frottolisten 3- und 6- oder 4- und 8-taktige Perioden, derartig, daß das Versende sich jedesmal mit einer musikalischen Kadenz aller Stimmen deckte. Nur an den Schlußvers schloß sich gewöhnlich eine längere oder kürzere Coda an, je nachdem man ihn ganz, oder nur einzelne Worte desselben wiederholte.

Diese knappe Form, die schon stark an den allergewöhnlichsten Schematismus streifte, konnte wohl für die dilettantischen, ersten mehrstimmigen Versuche der Frottolisten genügen, für die kunstvollen

Gebilde aber der Madrigalisten mußte sie nicht bloß als eine lästige Fessel, sondern geradezu als ein Hemmniß des polyphonen Stiles erscheinen. Da aber die Kunst in ihrer weiteren Entwicklung in der Hauptsache einen polyphonen Charakter annahm, so mußte sie diesen Formenzwang, der überdies in der homophonen Schreibweise der Frottolen seinen Grund hatte, um so drückender empfinden. Die Madrigalisten ließen zwar auch, wie ihre Vorgänger, da einen musikalischen Abschnitt eintreten, wo ein Vers zu Ende war, überließen aber die Anzahl der kadenzbildenden Stimmen sowohl, als auch namentlich die Größe der musikalischen Perioden für die einzelnen Verse des Gedichtes ganz dem eigenen Ermessen des Komponisten. Nun war der beengende Formenzwang durchbrochen, jetzt konnte die Phantasie des schaffenden Künstlers frei schalten und walten. Aber die spätere Kunst riß nicht bloß die alten Gebäude ein, sie baute auch neue auf. Dadurch nämlich, daß die Madrigalisten bald den ganzen Stimmkomplex, bald nur einzelne wenige Stimmen sich an der Kadenz betheiligen ließen, gewannen sie gewisse musikalische Kontraste, durch welche sie nicht nur die einzelnen Verse des Gedichtes deutlich von einander abheben, sondern auch wichtigere besonders hervorheben konnten.

Die bedeutenderen Momente der Dichtung wurden durch den ganzen Stimmkomplex, die weniger bedeutenden durch die geringere Anzahl von Stimmen auch musikalisch als solche gekennzeichnet. Denselben Gründen entsprang auch der zweite Kontrast, die Gegenüberstellung der homophonen und polyphonen Schreibart, musikalische Ausdrucksmittel, die natürlich bei der homophonen Setzweise der Frottolen unmöglich waren.

Bahnbrechend für eine neue Kunstrichtung, im Verhältniß zu den Nordländern, waren aber die Frottolisten dadurch geworden, daß sie die Melodie dem Tenor abnahmen und in den Sopran legten. Die Madrigalisten billigten dieses Sichlossagen von dem alten Tenor, und räumten auch ihrerseits dem Sopran die herrschende Stellung ein, indem sie die richtige Erkenntniß ihrer Vorgänger theilten, daß die oberste Stimme der geeignetste Platz für die Melodie wäre.

Daß das Madrigal eine andere Form annahm, als die Frottole, lag wesentlich in der Verschiedenheit des strophischen Baues der beiden Dichtungsarten. Da die poetische Struktur des Madrigals jene Dreitheiligkeit der Frottolen nicht aufwies, so lag auch für die musikalische Komposition kein Grund vor, eine von dem Gedichte abweichende Form auszubilden.

Ganz vergessen war übrigens die Frottole auch im späteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts noch nicht. In den dreistimmigen

Madrigalen des Costanzo Festa (Venedig bei Antonio Gardano, 1543) finden sich einige, die genau dem Bau der Frottolen entsprechen. Ein Madrigal daselbst:

O Dio che la brunetta mia che l'e difora
ne vol tornar anchora, O Dio che m'accora
che meco non dimora almen' una sol hora.
O Dio che la brunetta mia che l'e difora.

stimmt genau Note für Note mit der Frottole des Micha, im ersten Buche, fol. 38 der Petruccischen Sammlung überein, nur daß die vierstimmige Frottole hier durch Weglassen des Altes als ein dreistimmiges Madrigal erscheint. Von Festa kann die Komposition nicht sein, da sich Micha als Dichterkomponist in dem Petruccidruck ausdrücklich bezeichnet. Eine bekannte Thatsache ist es aber, daß die Meister nicht immer die Herausgabe ihrer Werke selbst überwachten, und so wird durch ein Versehen des Druckers, diese jedenfalls beliebt gewesene Frottole in die Sammlung Festa'scher Madrigale hineingekommen sein. Einer ähnlichen Beliebtheit muß sich auch die Frottole »*In te Domine speravi*« von Josquin Dascanio (Petrucci, Frottole lib. I fol. 50) erfreut haben. Wir begegnen derselben wieder in dem Codex F. x. 22, 23, 24, aus dem Jahre 1535, den die Baseler Universitätsbibliothek besitzt. Am Ende der gedruckten Lieder hat ein Liebhaber noch eine Reihe von Gesängen handschriftlich aufgezeichnet, unter denen sich auch das Josquin'sche Stück befindet. Allerdings sind hier nur Sopran und Baß erhalten, die aber genau mit der älteren Vorlage übereinstimmen. Der Name des Autors findet sich hier nicht, vielleicht weil er zu bekannt, oder schon der Vergessenheit anheimgefallen war.

Von den vierstimmigen Madrigalen Palestrina's ist Nr. 18 des zweiten Buches der Form nach eine Frottole.

Der Text lautet:

La cruda mia nemica
Del mio dolor si pasce e si nutrica:
Perchè talor si pia,
La veggio al mio languire,
Che parmi udirla dire:
Spera ch'in breve finirà il tormento.
E poscia in un momento,
Veggendo mi contento,
Mi si mostra sì ria,

10. *Ch'ancide il fior de la speranza mia;*
Ond' è forza, ch'io dica:
La cruda mia nemica
Del mio dolor si pasce e si nutrica.

Die Komposition hat folgende Form:

Vers 1 und 2 bilden einen deutlichen musikalischen Abschnitt, der am Schlusse des Madrigals, mit einer längeren Coda versehen, noch einmal auftritt.

Vers 3 ist ein anfangs homophon gearbeiteter Satz, der sich nachher freier gestaltet. Interessant ist hier, so wie auch an mehreren anderen Stellen der Komposition, das Korrespondiren der beiden äußeren Stimmen, indem der Baß die vorgeschlagene Sopranmelodie in der tieferen Oktave, oder wie im Vers 10, der Sopran die vorgeschlagene Baßmelodie in der höheren Oktave wiederbringt, während eine der beiden Stimmen pausirt oder durch Melismen fortgesponnen wird.

Vers 4 wird vom Alt und Baß zweistimmig gesungen.

Vers 5 ist dreistimmig ohne Baß gesetzt.

Vers 6 betont absichtlich seine Zweistimmigkeit, um zu dem folgenden

Vers 7 auf dem sich der ganze Stimmkomplex (nota contra notam) vereinigt, einen recht deutlichen Kontrast zu bilden.

Vers 8 wiederholt die eben gesungene Melodie zweimal und zwar das erste Mal im Sopran unter Begleitung des Altes und Tenores, das zweite Mal im Basse (in der tieferen Oktave), während Sopran und Alt dazu solfeggiren.

Vers 9 ist ein freierer vierstimmiger Satz.

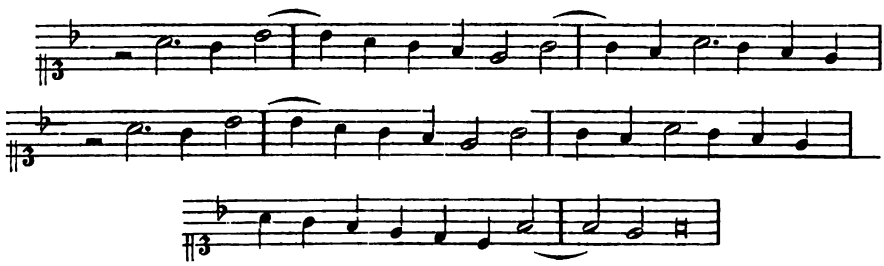
Vers 10 wird von den beiden unteren Stimmen begonnen, zu denen sich die oberen nach einander gesellen. Der Baß hört aber beim Einsetzen des Sopranes auf, nachdem er diesem die Melodie vorgeschlagen hat, die der Sopran nun in der höheren Oktave genau wiederholt.

Vers 11 ist eine homophon gesetzte vierstimmige Periode, an die sich der Anfangssatz der Komposition mit einer Coda anreiht.

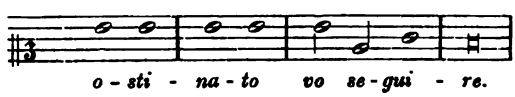
Aus der musikalischen Form dieses Madrigales erhellt die Richtigkeit des vorhin aufgestellten Satzes, daß sich auch die Madrigalisten eng an den Bau des Gedichtes anlehnten. Die

poetische Struktur der Frottole hätte also sehr wohl auch dem späteren Madrigal zur Grundlage dienen können, die musikalische dagegen mußte mit dem Fortschreiten der Kunstentwicklung zusammenbrechen. Das rein Musikalische der Frottolen dagegen erwies sich in manchen Beziehungen als lebensfähig und der weiteren Ausbildung fähig.

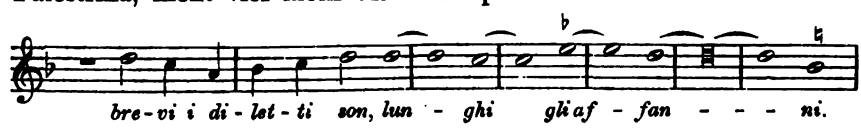
Die Frottolisten liebten es, den Text mit der Musik in die möglichste Übereinstimmung zu bringen, d. h. sie bestrebten sich den Text da, wo sich die Gelegenheit bot, auch musikalisch zu veranschaulichen. Sicherlich beabsichtigt ist es z. B., wenn ein Komponist das »correre dietro al vento« im neunten Buche Folio 45 durch folgende Tonreihe musikalisch illustrirt,



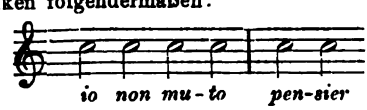
oder wenn Bartolomeo Tromboncino in demselben Buche fol. 13 den festen Entschluß eines Liebhabers, seiner Angebeteten zu folgen, durch fünfmalige Wiederholung desselben Melodietones g ausdrückt[1].



Derselben Vorliebe für die Textmalerei, die manchmal, nach unseren heutigen Begriffen wenigstens, in reine Spielerei ausartet, begegnen wir auch in der späteren Madrigalkomposition wieder. Sicherlich ist folgende Komposition der Worte »*brevi i diletti son, lunghi gli affanni*« aus Nr. 13 des dritten Buches der Madrigale von Palestrina, nicht viel mehr als eine Spielerei:



[1] Ganz analog komponirt Luca Marensio in seinen Madrigali spirituali pag. 9 einen ähnlichen Gedanken folgendermaßen:



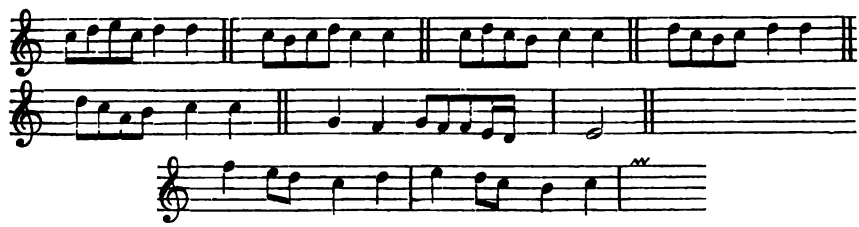
Die Absicht des Komponisten ist einleuchtend. Man merkt deutlich, wie Palestrina durch den Text selber zu dieser Kompositionsweise gebracht ist, daß er nämlich den Gegensatz der beiden Epitheta brevi und lunghi durch die Augmentation der Notenwerthe auch musikalisch als einen solchen kennzeichnen wollte. Daß dies Verfahren ein rein äußerliches ist, liegt auf der Hand, ebenso wenn Luca Marenzio in seinen Madrigali spirituali das Wort *oscuro* immer durch Schwärzung der betreffenden Noten wiedergiebt; oder wenn der Principe di Venosa, im ersten Buch seiner fünfstimmigen Madrigale pag. 7, die Stelle *fra due mi tieni* jedesmal nur von zwei Stimmen singen läßt, während die anderen pausiren. Andrea Gabrieli, der denselben Text im zweiten Buch seiner sechsstimmigen Madrigale pag. 3 komponirt hat, läßt sich zwar auch an dieser Stelle von dem Sinne des Textes beeinflussen, indem auch er eine gewisse Zweistimmigkeit anstrebt, aber er entledigt sich seiner Aufgabe geschickter, künstlerischer.

Die Zweistimmigkeit bei dem Worte *due*[1] haben die italiänischen Tonsetzer gern angewendet, weil sich ihnen hier eine willkommene Gelegenheit bot, textliche Beziehungen durch rein musikalische Mittel auszudrücken, ein Verfahren, das in ihrem kompositorischen Prinzip begründet war, eine möglichst innige Verschmelzung der Poesie mit der Musik anzustreben. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, erscheint manches Sonderbare in der Komposition weniger auffallend, ja selbst die Spielerei mit den Silben des Hexachordes wird dadurch begreiflicher, denn die größeste Übereinstimmung des Textes mit der Musik bestand doch schließlich darin, daß man Textworte unmittelbar durch gleichlautende Noten übersetzte. Die Anfänge jener Wortmalerei lagen in der Frottole: das Madrigal behielt dieses Ausdrucksmittel als eines ihrer vornehmsten bei. Konnte ich a. O. von den Dichtungen der Frottolen sagen, daß sie der Wiederhall der Empfindungen der ganzen Nation waren, und daß einzelne Redewendungen schon so sehr als Gemeingut galten, daß Niemand Bedenken trug, dieselben für sich da in Anspruch zu nehmen, wo sie ihm am Platze zu sein schienen, so gilt dies nicht weniger von einzelnen musikalischen Wendungen des späteren Madrigals.

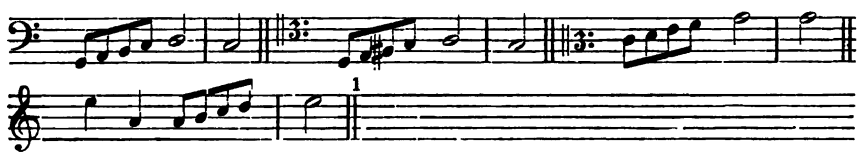
Hierhin gehören folgende melismatische Figuren, welche sich in den Madrigalen der verschiedensten Meister unzählig oft wiederfinden,

---

[1] Auch bei dem Worte *solo* habe ich eine ähnliche Wortmalerei verschiedentlich gefunden. Die Stimmen sind hier so geführt, daß schließlich eine Stimme allein auf dem Worte *sol* abschließt.



ferner folgende Wendungen, die bei den Kadenzbildungen in allen Stimmen angewendet sind;



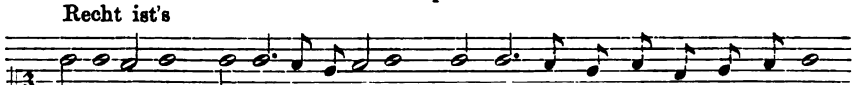
hierhin gehören ferner die Läufe bei den Worten *vento*, *pioggia*, *dardo*, *saetta*, *strale*, *fiamma*, *foco* und *riso*, die trotz der Verschiedenheit ihrer Autoren eine große Ähnlichkeit unter einander aufweisen, ferner die musikalisch-bildliche Darstellung einiger Worte wie z. B. der Oktavensprung bei dem Zusammentreffen der Begriffe *cielo e terra*, oder die Trennung der Wörter *respiro* und *sospiro* durch eine Pause hinter der Vorsilbe, u. s. w.

---

[1] Ob und in wie weit hier Beeinflußungen durch die Gorgia vorliegen (cf. Chrysander's Aufsatz in der Vierteljahrsschrift 1891), will ich hier nicht entscheiden. Auffallend bleibt, daß die Kolorirung gerade so häufig in den Kadenzen auftritt, und das waren ja die Stellen »die den Sänger ganz besonders einluden, Fiorituren und Passagen anzubringen«. Daß die Gorgia Anfang des 17. Jahrhunderts sich allgemein verbreitet hatte, beweist die *Musica figuralis* von Daniel Friderici (Rostock 1619), in der er ausführliche Regeln über die Ausschmückung der Stimmen giebt. Dort heißt es: »Im *Basi* sollen keine *Coloraturen* mehr gemacht werden | dann die so vom *Componisten* gesetzet sein | sonsten wird das *fundament* des Gesanges zerrißen | und bleiben die andern Stimmen Bodenloß | und wird nichts den nur eine verdrißliche *dissonanz* gehöret«. Dagegen gestattet Friderici die Gorgia bei den andern Stimmen; diese sollen »also coloriren, daß sie nicht *vitia musicalia* einführen | solches können sie merklich vorhüten | wan sie in dem *Clave* auffhören | darinne sie anfange.

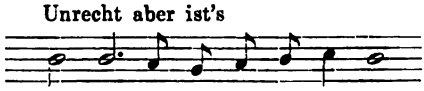
Exemplum:

Recht ist's



Aus diesem also | oder so zu singen.

Unrecht aber ist's

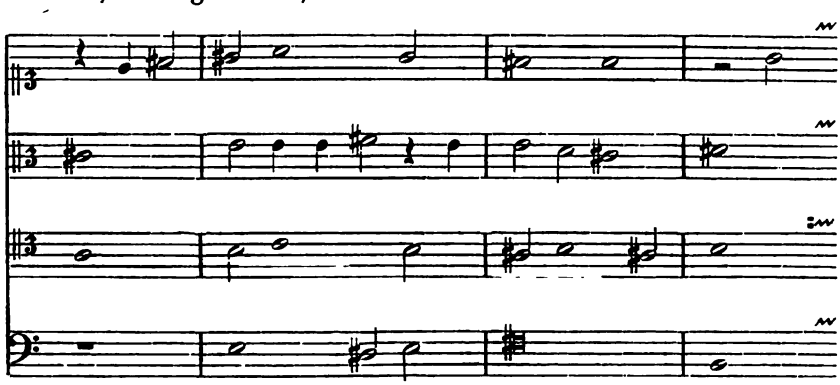


Es liegt nicht in meiner Absicht, noch näher auf diese Einzelheiten einzugehen; einer eigenthümlichen Schreibweise jedoch, die sich durch die ganze italiänische Madrigallitteratur hindurchzieht und die ich eine motivisch-thematische nennen will, muß ich noch Erwähnung thun. Ihr Keim liegt übrigens wiederum in den Frottolen. Das Charakteristische dieser motivischen Schreibweise besteht in der Wiederholung einer Tonreihe auf einer höheren oder tieferen Tonstufe; die Gründe für die Ausbildung dieser Setzart sind wiederum in dem Bestreben der italiänischen Tonsetzer zu suchen, für den poetischen einen möglichst adaequaten musikalischen Ausdruck zu schaffen. Dadurch nämlich, daß ein musikalischer Gedanke auf einer höheren Tonstufe wiederholt wird, gewinnt er einen leidenschaftlicheren Charakter und kann deshalb zum Ausdruck eines gesteigerten Gefühles in der Dichtung dienen, während umgekehrt die Versetzung einer Tonreihe auf eine tiefere Stufe ein Nachlassen des Gefühles ausdrückt und sich deshalb zu beruhigteren, leidenschaftsloseren Stimmungen im Gedichte eignet.

Auch werden die Motive verkehrt, vergrößert und verkleinert.

Es bleiben noch einige technische Eigenthümlichkeiten der Setzweise zu besprechen übrig. Bei der Kadenzbildung der italiänischen Meister finden wir den Quartsext- und Septimenakkord mit seinen Umkehrungen deutlich ausgebildet.

Sogar den verminderten Septimenakkord habe ich gefunden: Marenzio, Madrigal Nr. 2, lib. I.

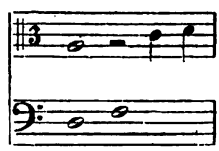


Eine weitere Eigenthümlichkeit der Kadenzbildung besteht in der Beweglichkeit der einzelnen Stimmen.

An die Kadenzbildung der Frottolen erinnert der Oktavensprung von der Quinte der Tonart in die Oktave der Quinte.

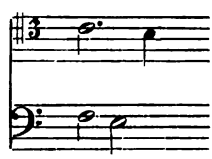
Wenn auch der Oktavensprung nicht im Basse, sondern regelmäßig in einer anderen Stimme auftritt, so scheint mir bei dieser Schreibweise doch ein Einfluß der Frottolen vorzuliegen, da auch die Frottolisten den Sprung zuweilen von einer mittleren Stimme ausführen ließen.

Oktaven- und Quintenparallelen in unserem Sinne sind in den Madrigalen nicht gerade selten; nach damaligen Anschauungen aber waren diese Fortschreitungen nicht unter allen Umständen verboten. Gafurius z. B. gestattete dieselben ausdrücklich, wenn zwischen den beiden Konsonanzen die Pause einer Semibrevis stand; die Frottolisten änderten diese Regel dahin ab, daß sie statt der Pause der Semibrevis die der Minima annahmen, wie das folgende Beispiel zeigt[1].



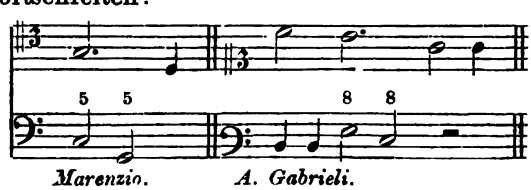
Nahe lag es, an Stelle dieser Pause, die ja doch schließlich nur für das Auge bestimmt war, eine Verlängerung der ersten Note um den Werth der Pause eintreten zu lassen, d. h. die erste Note einfach zu punktiren und die Regel so zu fassen: Quinten- und Oktavenparallelen sind erlaubt, wenn die erste Note der beiden Konsonanzen einen Punkt hat. In dieser Fassung nahmen die besten Madrigalkomponisten die Regel an.

Stellen, wie die folgende, entsprachen also durchaus den Bedingungen des reinen Satzes.



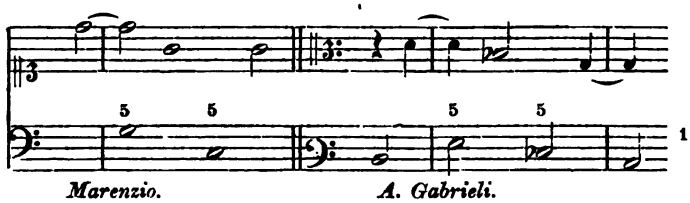
(L. Marenzio, I. Buch der Madrigale, pag. I.)

Derartige Parallelen finden sich selbst da, wo die Stimmen nicht stufenweise fortschreiten:



[1] cf. S. 464 meiner Abhandlung »Die Frottole im 15. Jahrhundert«.

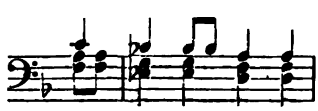
Duldete man nun einmal Parallelen, bei denen die zweite Konsonanz sozusagen vorgehalten wurde, d. h. nachschlug, so konnte man auch das umgekehrte Verhältniß, die Vorwegnahme der zweiten Konsonanz, sehr wohl gestatten.



II.

Die Grundlage aller polyphonen Gesangsmusik der Nordländer ist im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert der Tenor. Er ist der Träger der Melodie. Die übrigen Stimmen stehen zu ihm in einem abhängigen Verhältnisse, da sie ihre Melodien entweder durch Imitation aus dem Tenor gewinnen, oder nur Umbildungen dieses unter Berücksichtigung seiner charakteristischen Melodieschritte sind, oder endlich ihm nur als begleitendes Beiwerk dienen. Mit dem Erscheinen Hans Leo Haßler's tritt ein Wendepunkt in der weltlichen Musik der Nordländer ein. Der Tenor als Cantus firmus verschwindet aus der Komposition und giebt seine herrschende Stellung an den Sopran ab, der nun der Träger der Melodie wird. Eine so vollständige Umgestaltung einer Kunstrichtung, noch dazu wenn sie auf Jahrhunderte langer Tradition beruht, tritt aber gewöhnlich nicht mit einem Male und ganz plötzlich auf, sondern es pflegen derselben eine Reihe gewisser Momente voraufzugehen, in der die Umgestaltung selbst nur als ein Schluß- nicht aber als ein vollständig neues Glied erscheint. Zum richtigen Verständniß der Stellung Haßler's zu den deutschen Tonsetzern wird es daher nöthig sein, einen kurzen Überblick über die weltliche Liedkomposition der Deutschen im

[1] In Betreff der Quintenparallelen, welche sich in den Villanellen alla Napolitana vorfinden, verweise ich auf meine Abhandlung in der Vierteljahrsschrift II, S. 462, habe aber noch hinzuzufügen, daß auch in den dreistimmigen Iustiniane von Orazio Vecchi solche Quintenfortschreitungen an der Tagesordnung sind; Stellen, wie die folgende, sind durchaus nicht selten:



sechszehnten Jahrhundert zu geben, um einerseits diejenigen Momente hervorzuheben, welche Abweichungen von dem alten Prinzip enthalten, andrerseits aber die Vereinigung dieser in den Haßler'schen Kompositionen nachzuweisen.

Ludwig Senfl, der eigentliche Liederkomponist des sechszehnten Jahrhunderts, steht mit seiner weltlichen Musik ganz auf dem Boden der alten Kunstrichtung. Seine Melodien erklingen demgemäß im Tenor. Der musikalische Satz verräth überall die Hand des Meisters, der über alle kontrapunktische Künste frei schalten und walten kann; aber das Anziehende seiner Lieder besteht gerade darin, daß er den Kontrapunkt nur als Mittel benutzt, um die Stimmung des Gedichtes ganz zu erschöpfen. Er sucht seine Musik in Übereinstimmung mit den durch den Text gegebenen Affekten zu bringen. Dies gelingt ihm überall meisterhaft; seine Kompositionen sind in des Wortes edelster Bedeutung Stimmungsbilder, die bald hell, bald dunkel abgetönt sind, je nachdem sie Freude oder Leid ausdrücken sollen. Seine Weisen sind von einer Zartheit und Innigkeit, wie sie nur ein deutsches Gemüth erfinden konnte.

Von einer Form seiner Kompositionen kann man nur insofern reden, als Senfl meist die beiden ersten Stollen des Gedichtes wiederholt und zuweilen den Abgesang durch einen Wechsel des Rhythmus besonders hervorhebt; im Übrigen vermeidet er es, das Satzgefüge durch Generalpausen oder durch Kadenzen aller Stimmen zu zerreißen, obwohl auch solche Fälle vorkommen. Gewöhnlich setzt der neue Gedanke da ein, wo eine oder mehrere Stimmen abschließen, oder er reiht sich unmittelbar an die etwaige allgemeine Kadenz an, damit die Fühlung mit dem Ganzen wenigstens in einer Stimme gewahrt wird.

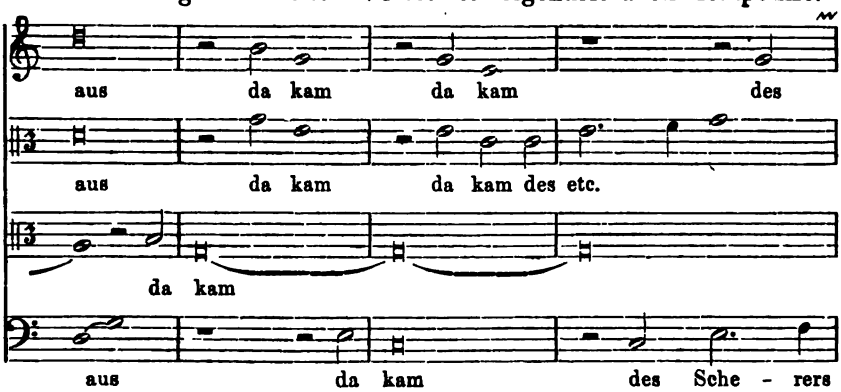
In einigen Gesängen weicht Senfl indessen auffallend von diesem Prinzipe ab. Hier werden die einzelnen Verse des Gedichtes in ganz knappe musikalische Perioden gekleidet, die Versenden durch allgemeine Schlußkadenzen bezeichnet; der Kontrapunkt ist, im Gegensatz zu der sonst durchaus kunstvollen Behandlung, der denkbar einfachste — nota contra notam, so daß die Setzweise dieser Gesänge homophon zu nennen ist.

Dem Inhalte nach betrachtet, sind die fraglichen Gedichte Gassenhauer, von nichtssagender Bedeutung, ohne jeden poetischen Werth; vielleicht wollte Senfl ihre Minderwerthigkeit durch diese ganz einfache Setzweise auch schon äußerlich kennzeichnen — oder es liegt hier bereits italiänischer Einfluß vor, eine Annahme, in der ich noch durch folgende Stelle aus einem solchen Stücke bestärkt werde.

Der Text (Nr. L der Ott'schen Sammlung) lautet:

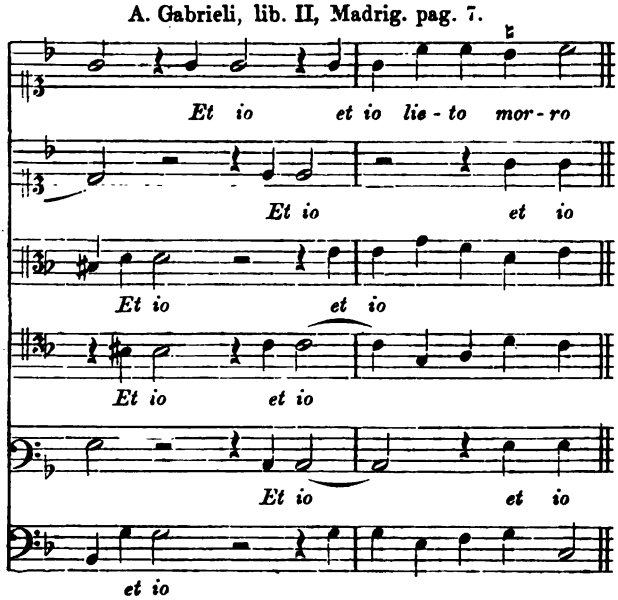
Hans Beutler, der wollt reiten aus;
da kam des Scherers Michel
geschlichen in sein Haus.

Der Anfang des zweiten Verses ist folgendermaßen komponirt:

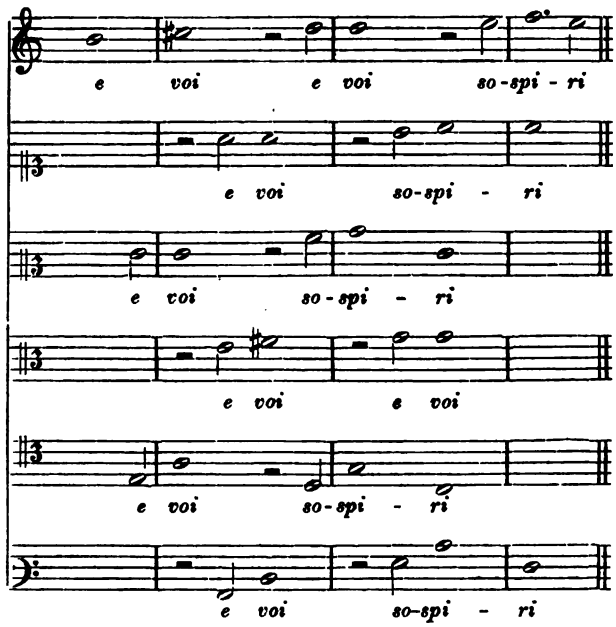


Dieses Korrespondiren der Stimmen bei den Worten »da kam« ist eine specifisch italiänische Eigenthümlichkeit der Setzweise und findet sich in den Madrigalen der verschiedensten Meister. Einige Beispiele mögen hier folgen:

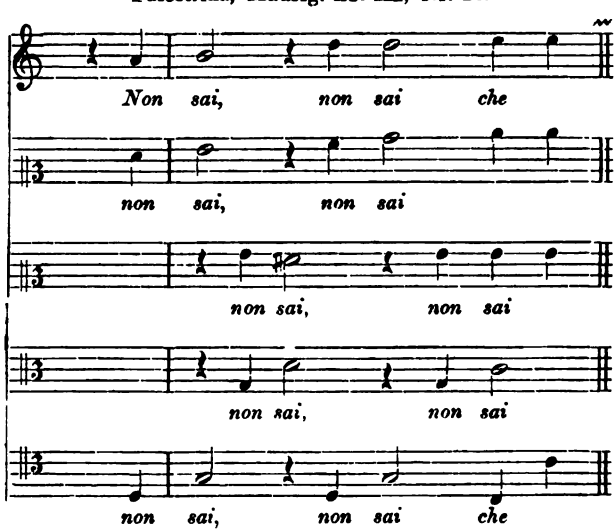
A. Gabrieli, lib. II, Madrig. pag. 7.



Marenzio, Madrig. lib. I, pag. 18.

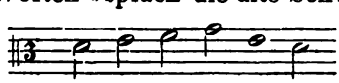


Palestrina, Madrig. lib. III, Nr. 24.

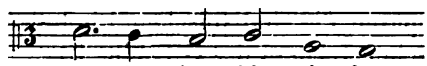


Deutlichere Spuren des italiänischen Einflußes zeigen sich dagegen in den deutschen Liedern des Orlandus Lassus (Nürnberg 1588) Zwar bekennt sich der Meister noch äußerlich als einen Vertreter und Anhänger der nordischen Schule, indem er seine Melodien in den Tenor legt. Aber dieser ist bei ihm bereits ein anderer geworden. Die vielen Textwiederholungen, die sich Lassus innerhalb dieser Stimme (und zwar fast immer in einer vom ersten Male verschiedenen Komposition) gestattet, ferner der Umstand, daß sich der Tenor oft gar nicht an dem Gesange einzelner Verse betheiligt, lassen diesen nicht mehr als die feste Grundlage der ganzen Komposition erscheinen und beweisen, daß Lassus nicht immer unbedingt die Alleinherrschaft dieser einen Stimme anerkannte; verwendete er ja doch selbst in seinen kirchlichen Gesängen öfter frei erfundene Melodien als Cantus firmus statt des sonst gebräuchlichen gregorianischen Gesanges. Der Meister betrachtete eben die weltliche und kirchliche Musik als zwei gleiche, nebeneinanderstehende Mächte. Seine kirchlichen Kompositionen sind darum zwar nicht ausgesprochen weltlich, sondern nur weniger specifisch-kirchlich; er stellt sich nur insofern außerhalb der Kirche, als sein eigenes Empfinden auch hier maßgebend für ihn sein soll, nicht die von der Kirche fertig gebrachte allgemeine Stimmung. Trug er also hier kein Bedenken, die Unbequemlichkeiten, die ihm die alte Schreibweise auferlegte, einfach dadurch zu beseitigen, daß er sich einen eigenen Tenor schuf, um wie viel leichter mußte es ihm bei seinen weltlichen Gesängen fallen, den Zwang der einen Stimme abzuschütteln, wo ihm der Text oftmals von selbst Gelegenheit bot, seine Bestrebungen nach subjektivem Ausdruck, Tonbildlichkeit und charakteristischer Schreibweise zu bethätigen. Diese Gelegenheit, musikalisch zu schildern, hat er denn auch gründlich ausgenützt.

Selbst an dramatischen Zügen fehlt es nicht. In Nr. 36 der erwähnten Sammlung charakterisirt Lassus durch drei Theile hindurch jede im Gedicht auftretende Person durch eine besondere Tonreihe, die immer da wiederkehrt, wo die betreffende Person gesprochen hat. Die Anfänge des Leitmotivs könnte man hierin erblicken. Es handelt sich in dem Gedichte um die Auseinandersetzungen zwischen »der alten Schwiger«, »der schnur« und dem »son«. Das Motiv der ersteren ist bei den Worten »sprach die alte Schwiger« stets folgendes:



Die Tonhöhe wechselt und richtet sich nach dem Gang der übrigen Stimmen. Die »schnur« schließt ihre Reden stets mit folgendem Motive ab:



Die Meinungsverschiedenheiten der Beiden sind durch die entgegengesetzten Tonfolgen der beiden Motive vortrefflich charakterisirt. Einen Anflug von Komik hat es endlich, wenn der »son« dasselbe Motiv wie die »schnur« hat; vielleicht wollte Lassus durch die Übereinstimmung der Motive das solidarische Auftreten der beiden Eheleute gegen die Schwiegermutter musikalisch illustriren.

Je nachdem es die Komposition erheischt, sind die genannten Motive auch rhythmisch verändert.

In seinem Bestreben nach Tonbildlichkeit verfällt Lassus zuweilen in dieselben Äußerlichkeiten, wie wir sie vorhin bei den Italiänern kennen gelernt haben. Die Beweggründe z. B., weshalb Lassus in Nr. 20 seiner deutschen Lieder die Worte: »drey vöglein wolgestalt« ferner »es sind drey Frewlein fein« und sogar »das dritt das hat kein Namen« dreistimmig setzt, oder die Worte »das ein das Annelein« von dem Sopran allein singen läßt, sind ebenso rein äußerlicher Natur, wie die des Fürsten von Venosa, der in einem Madrigale die Stelle »fra due mi tieni« zweistimmig komponirt; sie beruhen doch wohl nur auf den zufällig im Texte enthaltenen Zahlenbegriffen drei und zwei.

Erstreckte sich der italiänische Einfluß, den ich in der deutschen Liedkomposition nachgewiesen habe, bis jetzt nur auf nebensächliche und äußerliche Dinge, so hat derselbe in den neuen geistlichen und weltlichen teutschen Liedern, die Leonhard Lechner 1589 in Nürnberg erscheinen ließ, bereits derartig an Bedeutung gewonnen, daß er eine fundamentale Umgestaltung der bisherigen Setzweise bewirkte.

In diesen Gesängen ist der Tenor nicht mehr die alleinherrschende Stimme, aus der die übrigen ihr Tonmaterial entnehmen; diese sind vielmehr so selbständig geführt, daß von einem abhängigen Verhältnisse dieser von jenem nicht mehr die Rede ist. Und wenn Lechner in Nr. III derselben Sammlung dieses frühere Verhältniß der Stimmen zum Tenor dahin abändert, daß er den Cantus firmus in den Baß legt, wodurch dem Tenor sogar eine untergeordnete Rolle in der Komposition zufällt, so beweist er mit diesem Verfahren, daß er zum Mindesten anders über die Stellung des Tenors zu den übrigen Stimmen dachte, als die früheren deutschen Tonsetzer.

Regnart und Demantius thaten noch einen weiteren Schritt. Sie verwerfen den Tenor überhaupt und fangen an, ihren Gesängen bestimmtere Formen zu geben. Nunmehr ist also die deutsche Kunst in einem Stadium der Entwicklung, bei dem sich die früheren Gegen-

sätze, welche zwischen der deutschen und italiänischen Setzweise bis dahin bestanden hatten, nicht mehr schroff gegenüberstehen, sondern schon einander zustreben. Daß Hans Leo Haßler es war, der diese Gegensätze völlig zu Gunsten der italiänischen Setzweise schwinden ließ, wird jetzt zu zeigen sein.

Die scharf ausgeprägten Formen seiner Kompositionen fallen zunächst in die Augen und zeigen schon äußerlich die italiänische Beeinflussung seines Stils.

Einige Formanalysen aus dem ersten deutschen Liedwerke Haßler's »Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten«, Augsburg 1596, will ich hier folgen lassen.

Der Text von Nr. 13 lautet:

Hertzlieb zu dir allein
steht tag und nacht mein sinn
dein rodes mündelein
nimbt mir als trauren hin
Dir hab ich mich ergeben
dein aigen will ich sein
mit dir in freudt zu leben
biß an das Ende mein.

Das Stück ist fünfstimmig, durchweg im einfachsten Kontrapunkt nota contra notam gesetzt. Es besteht aus zehn durch Generalpausen von einander getrennten Perioden. Davon kommen zwei auf die beiden Stollen, die übrigen auf den Abgesang. Dieser ist folgendermaßen musikalisch gestaltet:

Die Verse 5 und 6 bilden die dritte, die Verse 7 und 8 die vierte Periode, hieran schließt sich eine Wiederholung der Worte »biß an das Ende mein« mit der vorigen Melodie, die hier um eine Quarte tiefer erscheint (Periode V). Dann folgen in neuer Komposition (Periode VI) die beiden Schlußzeilen, endlich wird der ganze Abgesang wiederholt.

Das Stück hat also die Form der Kanzonetten:

A. B. B.

Das Neue und Charakteristische an diesem Stücke besteht in den homophonen, knappen, scharf hervortretenden, musikalischen Perioden.

Bei der Verwendung des homophonen Satzes war eine Trennung der einzelnen Perioden nicht anders als durch Generalpausen möglich. Aus einer Theilung aber des Stimmkomplexes in einen höheren und tieferen Chor ergaben sich für die Periodisirung neue Wege. Musterbeispiele lieferten die Madrigale in Hülle und Fülle. Von dieser Art der Stimmgruppirung hat Haßler vorzugsweise in seinen neuen

Teutschen Gesängen Gebrauch gemacht. Diesen Kontrast der verschiedenen Chöre zeigt z. B. Nr. 18 unserer Sammmlung.

Der Text lautet:

Mit dantzen jubilieren und mit springen
will ich mein zeit hinbringen
und meim Bulen zu lob ein liedlein singen
dann sie erfreid mein hertz vor allen Dingen.

Aus der ersten Zeile bildet Haßler drei Perioden:

I. —— 2 Soprane und Alt
II. —— 2 Tenöre und Baß. (Die zweite Periode ist die Wiederholung der ersten in der tieferen Oktave.)
III. —— 2 Soprane, Alt und Tenor I.

Unmittelbar an die dritte Periode schließt sich der ganze Stimmkomplex mit dem zweiten Verse an. Dann folgt ein allgemeines Wiederholungszeichen.

Der dritte Vers vertheilt sich auf einen oberen (2 Soprane, Alt, Tenor I) und einen unteren Chor (Alt, 2 Tenöre und Baß).

Den vierten Vers heben die Stimmen, welche unter gleichen Claves singen (die beiden Soprane und die beiden Tenöre im Altschlüssel), zuerst an, die vier unteren Stimmen wiederholen ihn, dann bringt ihn der ganze Stimmkomplex.

Die drei Perioden des vierten Verses setzen sich also aus folgenden Stimmgruppen zusammen:

I. —— 2 Soprane — 2 Tenöre,
II. —— Alt, 2 Tenöre und Baß,
III. —— vollstimmiger Chor (6stimmig).

Dann folgt die Wiederholung der beiden Schlußverse, wobei diejenigen Stimmen, welche in gleichen Schlüsseln komponirt sind, vertauscht werden.

Das Stück hat demnach folgende Form:

$$A :\|: B \mid B'$$

(B′ bedeutet die Wiederholung des Theiles B in der Vertauschung der unter gleichen Schlüsseln singenden Stimmen. Dieses Sachverhältniß werde ich von jetzt an, der Kürze wegen, immer durch einen Strich rechts oben hinter dem Buchstaben bezeichnen.)

Die eben analysirte Form wurde, wie ich in der Einleitung sagte, auch zur Madrigalkomposition benutzt. Daß aber Haßler bei der Formenbildung seines Stückes wirklich nach italiänischem Muster arbeitete, wird sich aus einer Vergleichung mit dem Madrigal Nr. III (lib. II) von Andrea Gabrieli ergeben. Der Text lautet:

Come voi tu ch'io viva
Se m'uccidi
E come voi ch'io mora
Se mi dai vita ancora.
Tra due mi tiene
Onde tra morte e vita
Vivendo moro
E non vivend'ho vita.

Der erste größere Abschnitt der Komposition umfaßt die Verse 1—4 und besteht aus sechs Perioden. Zwei davon kommen auf den ersten, eine auf den zweiten, je eine auf den dritten und vierten Vers. Diese beiden letzten Perioden werden in etwas veränderter Gestalt (Periode V und VI) wiederholt — A.

Der zweite Abschnitt umfaßt die Verse 5—8 und besteht ebenfalls aus sechs Perioden. Davon erhalten: Vers 5 zwei, Vers 6 eine, Vers 7 zwei, (hier ist die zweite Periode die genaue Wiederholung der ersten) Vers 8 eine Periode —— B.

Dann folgt die Wiederholung des Theiles B als B'.

Eine Dreitheiligkeit der Form, welche auf dem Gegensatz des Anfangs- und Schlußsatzes zu der Mitte der Komposition beruht — ein Formprinzip, das wir von den Madrigalen und Kanzonetten her kennen — hat Nr. I der Haßler'schen Gesänge.

Der Text lautet:

Nun fanget an ein guts Liedlein zu singen |
last Instrument und Lauten auch erklingen |
lieblich zu musiciren
will sich jetzund gebüren.
Drumb schlagt und singt
daß es erklingt
helfft unser Fest auch zieren.

Der Anfang des Stückes zeigt folgende musikalische Gliederung: Der erste Vers (a) ist dreistimmig, der zweite (b) vierstimmig; bei der ersten Wiederholung erscheint die Melodie von a in der tieferen Quarte, die von b in etwas geänderter Gestalt wieder.

Dann folgt die Repetition des Ganzen. Von diesem breit angelegten Anfangssatze heben sich die beiden folgenden Verse durch ihre Themata und durch ihre ganz knappe musikalische Fassung deutlich ab.

Der Schluß aber nimmt durch die Wiederholung seiner Perioden wiederum breitere Dimensionen an. Aus den vorhandenen Gegensätzen ergiebt sich die Dreitheiligkeit des Stückes von selbst:

A :|: B C :||:

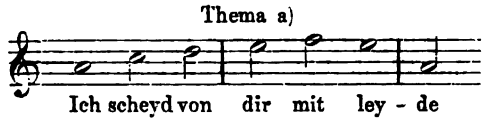
Mit einer merkwürdigen musikalischen Form haben wir es in Nr. 16 derselben Sammlung zu thun.

Der Text lautet:

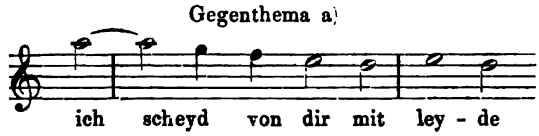
Ich scheyd von dir mit leyde
verlaß dich mein treus Hertze
das bringt mir grossen schmertze.
Ach weh vor leyd ich stirbe
Kans dan nit anders sein
was sol ich than.
O wie ein schweres leyden
noch muß es sein gescheyden
vor angst ich gar verdirbe
Ach weh ich scheid und stirbe.

In dem ersten Stollen des Gedichtes werden folgende Motive verarbeitet:[1]

Thema a)

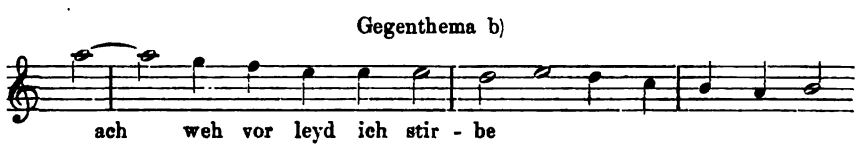


Gegenthema a)



Beim Beginn des zweiten Stollen tritt das Gegenthema, in seinem zweiten Theile rhythmisch verkürzt, in dieser Gestalt auf:

Gegenthema b)



Da also der zweite Stollen in der Hauptsache nur eine Wiederholung des ersten ist, so kann man die beiden Stollen zusammen als einen Theil A auffassen.

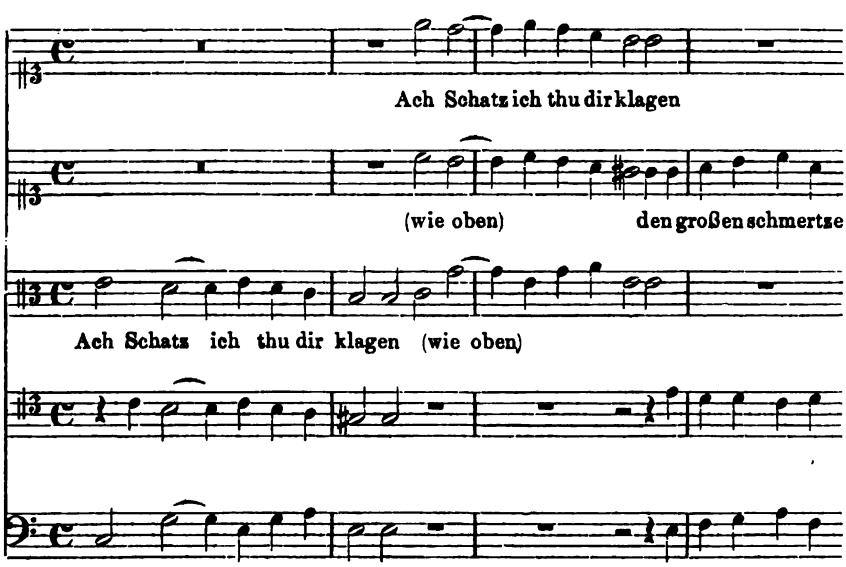
Die Verse 7—9 schlagen ein ganz neues Thema an und bilden hierdurch einen Gegensatz zu dem ersten Theil. Das alte deutsche Formprinzip, die Repetition der beiden Stollen, denen der Abgesang gegenübersteht, blickt also hier deutlich durch. Da nun aber der zehnte Vers zweimal das Hauptmotiv als b und dann als a in der ursprünglichen Form mit einer Coda wiederbringt, so erhält das

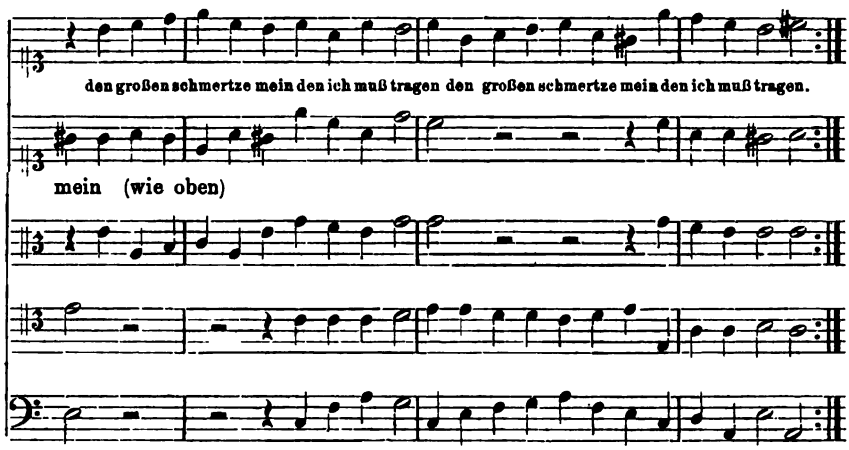
[1] cf. S. 58 dieses Aufsatzes.

Stück durch die Wiederaufnahme des Anfangsgedankens am Schlusse in der Form eine gewisse Aehnlichkeit mit der Frottole: A. B. A.

Daß aber diese Form hier entstand, lag lediglich an der Beschaffenheit des Gedichtes selber, dessen letzter Vers inhaltlich nur eine Wiederaufnahme des Anfangsverses der beiden Stollen war, ein Verhältniß, das nun auch auf die musikalische Form des Stückes übertragen wurde. Vergleiche hierzu das auf Seite 8 erwähnte Palestrinasche Madrigal, dessen Frottolenform ebenfalls durch den strophischen Bau des Gedichtes bestimmt wurde.

Was die Gruppirung und Kontrastirung der einzelnen musikalischen Perioden in dieser Sammlung anbetrifft, so herrscht hier mehr das Prinzip des Nebeneinander als des Ineinander, d. h. die Perioden sind meistens so scharf von einander abgegrenzt, daß man die einzelnen aus dem Satzgefüge herausschneiden könnte. Ja es hat fast den Anschein, als suche Haßler etwas darin, in diesen Punkten die Italiäner noch zu übertrumpfen. Ein Periodenbau z. B. wie der folgende (Nr. 15) dürfte nicht so leicht bei den italiänischen Madrigalisten zu finden sein, während eine derartige Periodisirung in unserer Sammlung nicht gerade zu den Seltenheiten gehört.





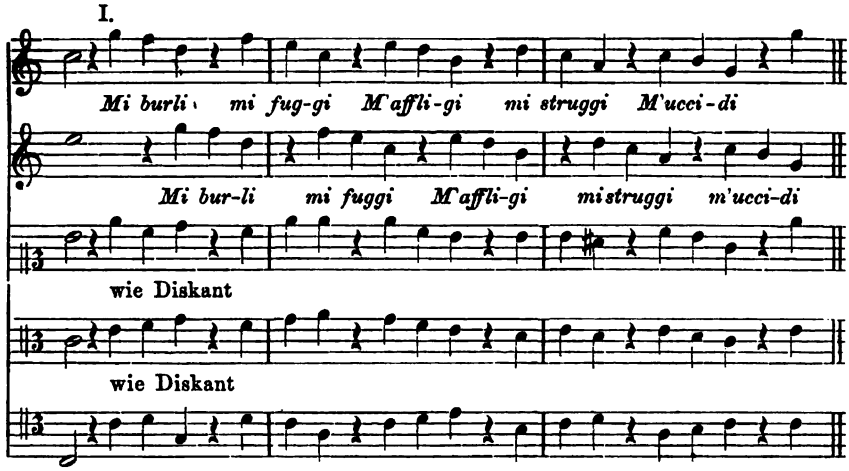
Da aber Haßler mit der Herausgabe seines Werkes zugleich den Zweck im Auge hatte, die deutschen Tonsetzer zu veranlassen, ihre Kunst im Sinne der Italiäner weiterzubilden, oder, wie er in der Vorrede sagt, »andern bessern Komponisten dardurch ursach zu geben | hernach zu folgen | damit also die löbliche Kunst auch besser und mehro in Teutscher sprach in gebrauch käme«, so nimmt das Werk einen didaktischen Charakter an, und von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet erscheinen die stilistischen Uebertreibungen Haßler's in einem ganz anderen Lichte. Die Gruppirung und Kontrastirung der einzelnen musikalischen Perioden waren specifisch-italiänische Eigenthümlichkeiten des Satzes, etwas ganz Neues in der deutschen Liedkomposition und schließlich ein Hauptunterschied zwischen den Musiken der Nord- und Südländer; wollte also Haßler, wie der Titel des Werkes es besagte »nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten« komponiren, wollte er den deutschen Tonsetzern zeigen, worin das Wesen der italiänischen Kunst bestünde, so mußte er diese Hauptfaktoren der italiänischen Setzweise besonders hervortreten lassen und in seinen musikalischen Gebilden gerade hier die grellsten Lichter aufsetzen. Daß sich aber der Meister selbst sehr wohl bewußt war, in diesen Punkten manchmal ein Zuviel gethan zu haben, geht daraus hervor, daß er in seinem zweiten deutschen Liedwerke »Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng | Balletti | Galliarden und Intraden«, das er wenige Jahre später herausgab, von diesem hyperitaliänischen Standpunkte zurückgekommen ist, ohne daß darum sein Stil etwa weniger italiänisch wäre. Er sprach eben nicht mehr zu einem lernenden Publikum, dem er die Grundzüge der italiänischen Musik handgreiflich klar zu machen hatte, er war mit seinen Re-

formen durchgedrungen und hatte nunmehr freien Raum zu eigenem künstlerischem Schaffen.

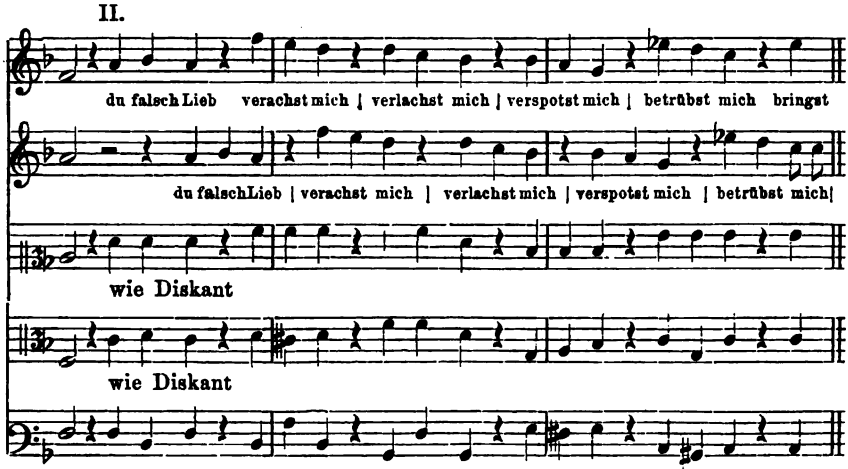
Der Lustgarten enthält folgende neue musikalische Formen: Balletti, Galliarden (die Instrumentalsätze übergehe ich), den Nachtanz (proportio), der einigen Liedern angehängt ist, der in der ersten Liedsammlung Haßler's fehlt.

Die Balletti unseres Meisters zeigen eine überraschende Aehnlichkeit mit den in der Einleitung erwähnten Ballettkompositionen Gio. Gastoldi's, und zwar nicht bloß in der Form a :‖: b :‖: oder :‖: a b :‖: c, sondern auch in der Technik des Satzes. Man vergleiche:

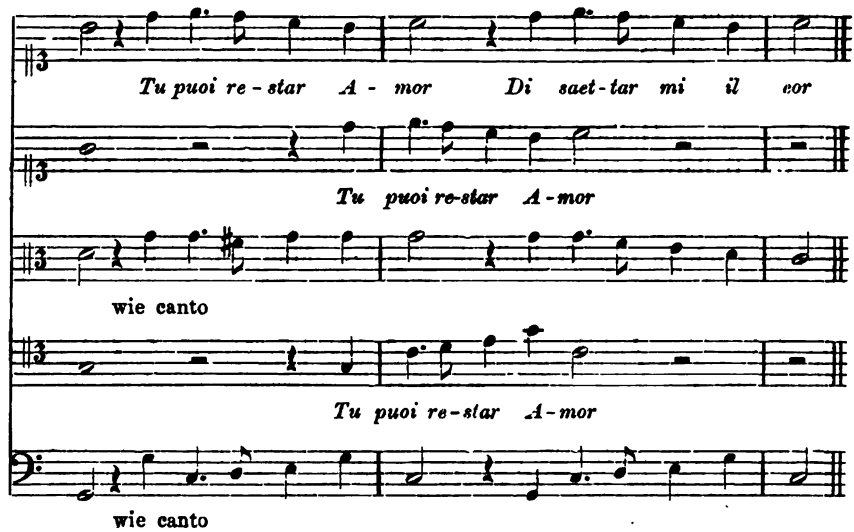
I.



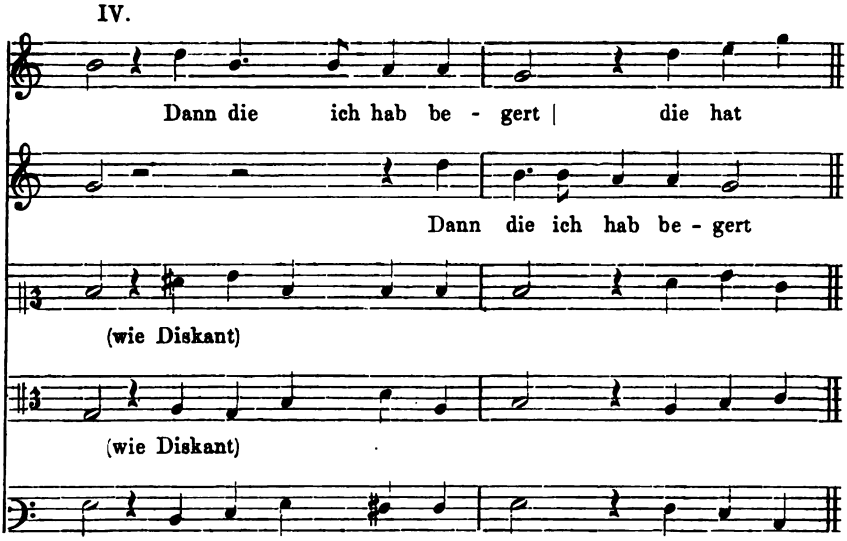
II.



III.



IV.



I. Gastoldi, Balletti Nr. 5.
II. Haßler, Lustgarten Nr. XXIII.
III. Gastoldi, Balletti Nr. 2.
IV. Haßler, Lustgarten Nr. XXI.

Bei der großen Verbreitung der Gastoldi'schen Balletti à cinque voci — vor mir liegt die siebente Auflage einer Sammlung derselben aus dem Jahre 1600 — läßt sich eine direkte Bekanntschaft Haßler's mit diesen Stücken sehr wohl annehmen, da die geradezu frappirende Ähnlichkeit der beiden Setzweisen unmöglich eine rein zufällige sein kann.

Die Gagliarden Haßler's haben die Form a:‖: b c:‖:

Eine Eigenthümlichkeit des Satzes, die sie mit Nr. 14 der Gastoldi'schen Stücke theilen, besteht darin, daß die Melodietöne (nicht der Kontrapunkt) der beiden letzten Takte des Theiles (a) am Schlusse der ganzen Komposition wiederholt werden.

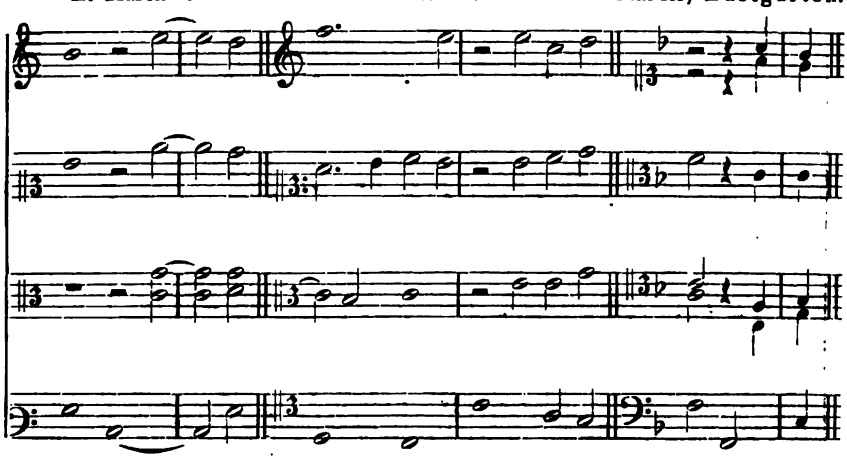
Die italiänischen Kanzonetten (1589) und Madrigale (1596) Haßler's sind mit Hervorkehrung der Eigenthümlichkeiten der italiänischen Setzweise ganz in dem Stile der italiänischen Madrigalisten gehalten.

Nachdem ich den italiänischen Einfluß auf die formale Seite der Haßler'schen Kunst nachgewiesen habe, werde ich jetzt dasselbe in Bezug auf die Kompositionsweise des Meisters thun, indem ich durch eine Vergleichung diejenigen Punkte feststelle, welche an dem Haßler-schen Stile auf italiänischen Einfluß zurückzuführen sind.

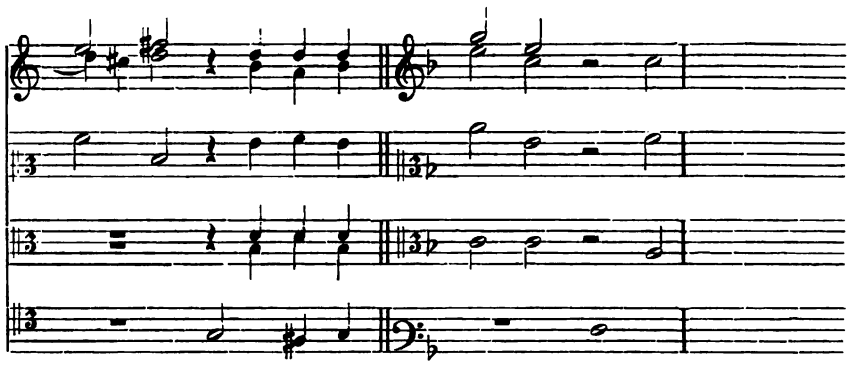
Italiänische Eigenthümlichkeiten seines Satzes sind folgende:

a) Der Vorschlag des Basses vor dem Eintritt des ganzen Stimmkomplexes.

L. Marenzio. Palestrina. Haßler, Lustgarten.

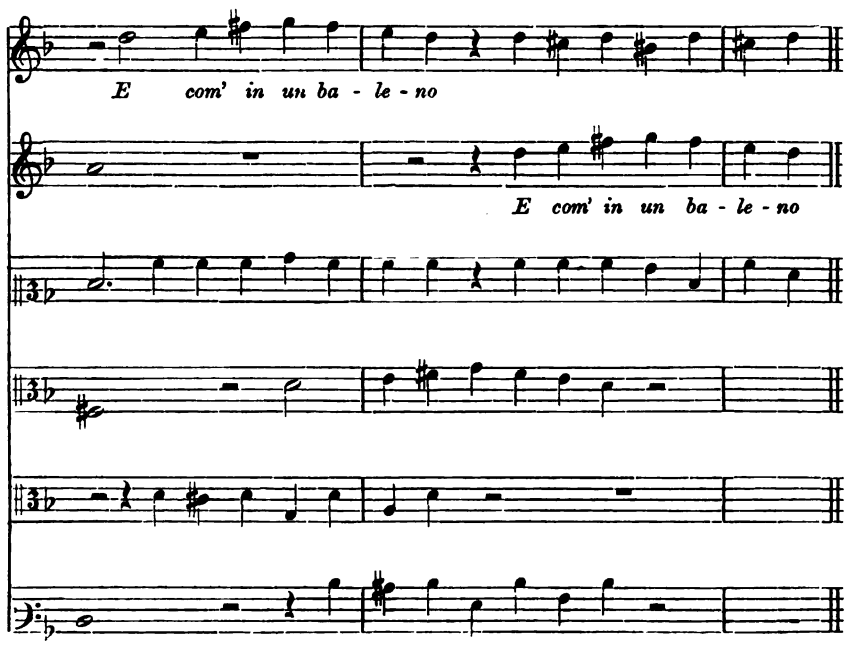


Haßler, Lustgarten, italiänische Madrigale.

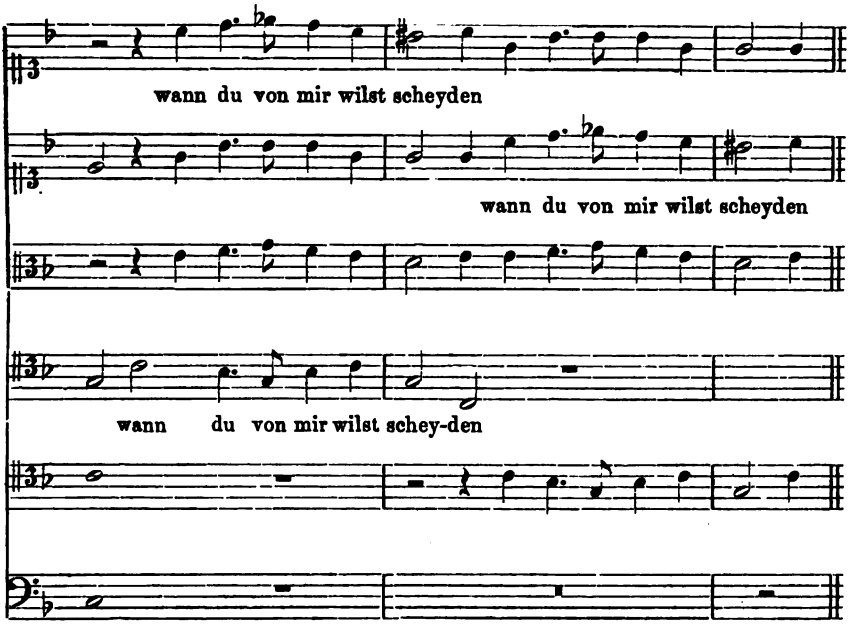


b) Die echoartige Wiederholung einer Melodie in den beiden Oberstimmen, wenn dieselben unter gleichen Schlüsseln singen:

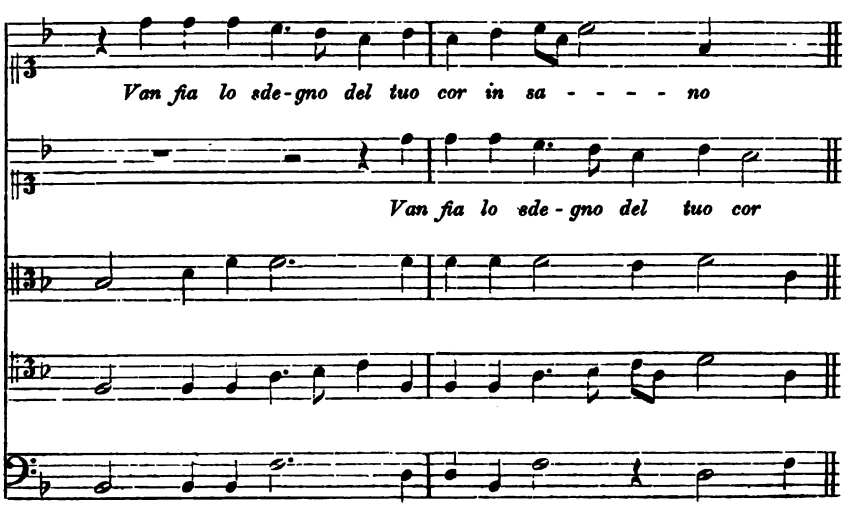
A. Gabrieli, 2. Buch der Madrigale, Nr. 2.



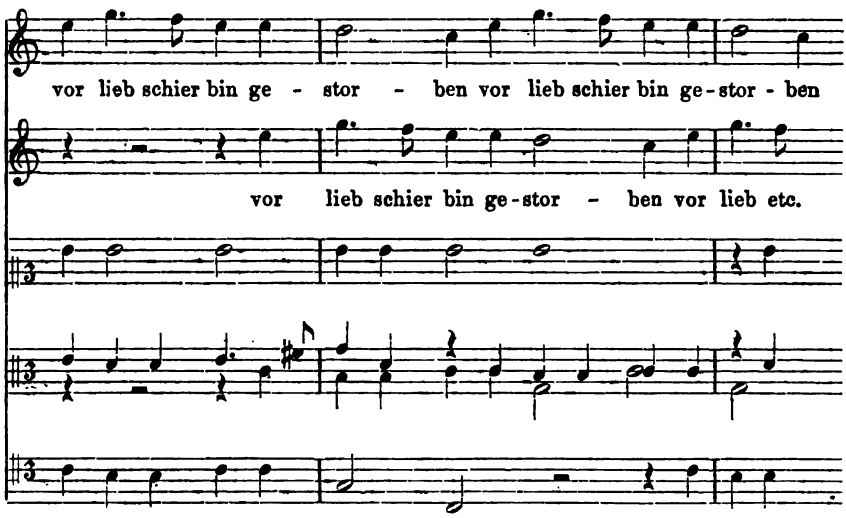
Haßler, Neue Teutsche gesang Nr. 20.



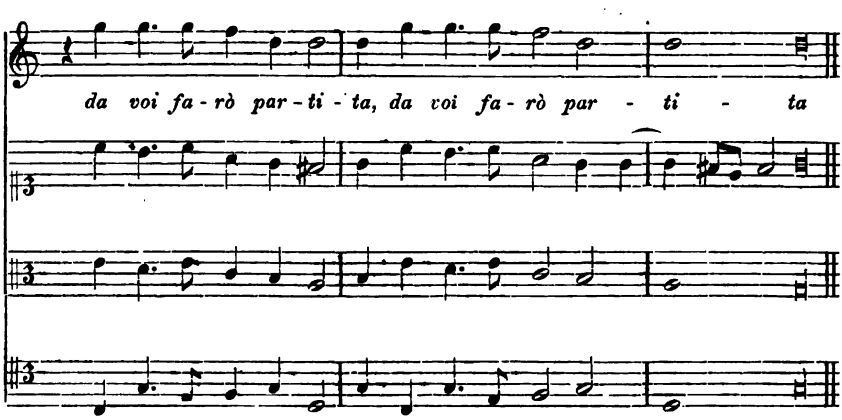
Costanzo Porta, IV. Buch der Madrigale, pag. 19.



Haßler, Lustgarten Nr. 32; cf. auch Neue Teutsche gesang Nr. 22.



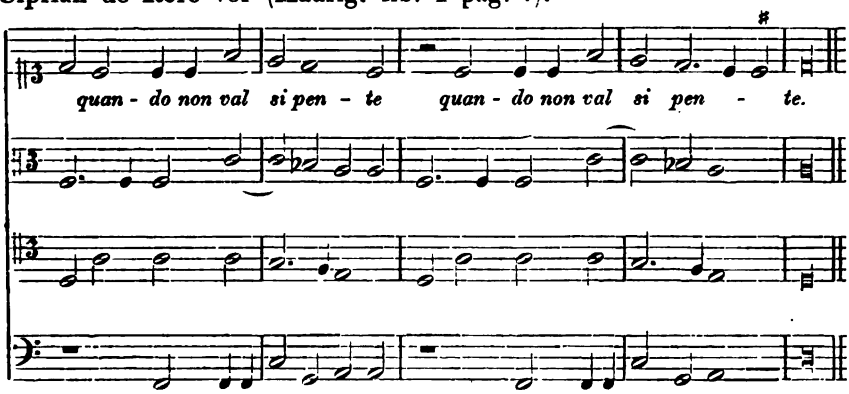
Vorzugsweise ist eine derartige Behandlung der Stimmen in den doppelchörigen Stücken der Italiäner und Haßler's im Gebrauch, ja es ist hier sogar der zweite Chor oftmals weiter nichts als das genaue Echo des ersten. Aber auch sonst findet sich das Echo häufig und zwar namentlich am Schlusse der Komposition, wo es dann als eine Wiederholung der Schlußphrase erscheint; s. Haßler, Kanzonette Nr. 14.



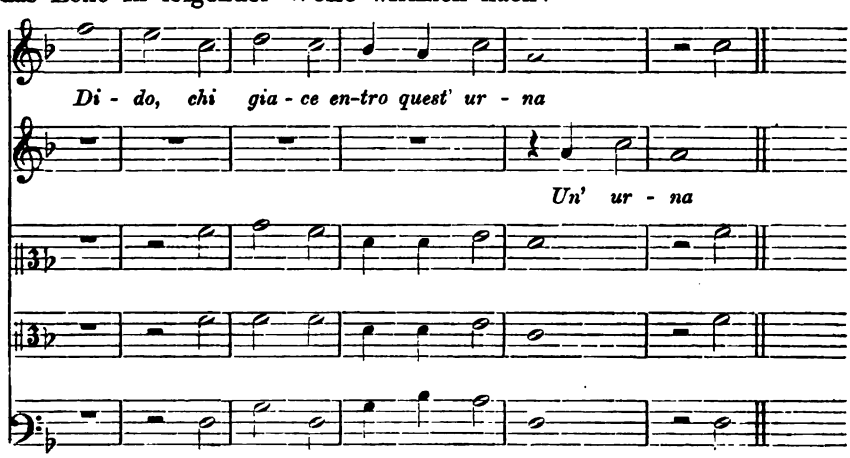
Diese Schreibweise ging dann später auch in die Klaviermusik über, wie Franz Beier in seiner Abhandlung über Johann Jacob

Froberger (Waldersee's Sammlung musik. Vorträge, pag. 29 nachweist. Er irrt aber mit Burney, wenn er pag. 30 fortfährt: »Dieses ‚Echo' stammt ebenso wie die Vortragszeichen des *crescendo*, *decrescendo piano* und *forte*, welche nach Burney zum ersten Mal in Madrigalen von Mazzocchi (1638) zur Anwendung kommen, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und wurde schnell ein beliebtes und vielgebrauchtes Mittel zur Belebung des Vortrags.«

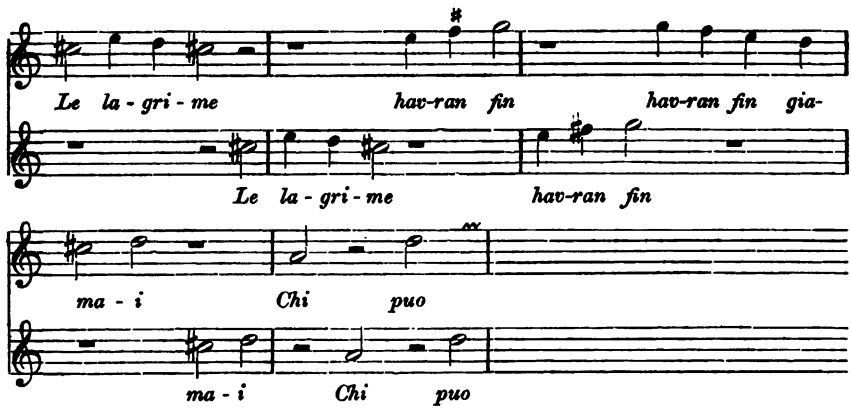
1564 kommt das Echo am Schlusse der Komposition schon bei Ciprian de Rore vor (Madrig. lib. I pag. 7).



1586 ahmt Palestrina im dritten Buche seiner Madrigale (Nr. 7) das Echo in folgender Weise wirklich nach:



1596 komponirt Haßler ein ganzes Stück, eine *Risonanza d'Echo*, durchgängig in dieser echoartigen Weise. Ich gebe einige Takte aus demselben:

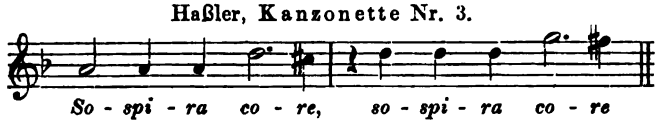


Das Echo in der Vokalmusik stammt also aus einer viel früheren Zeit.

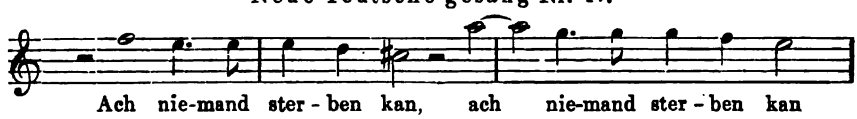
c) Die motivisch-thematische Schreibweise. cf. pag. 13.

1. die Steigerung des Gefühles:

Haßler, Kanzonette Nr. 3.

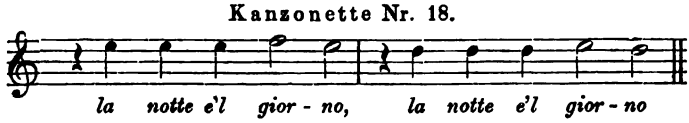


Neue Teutsche gesang Nr. 17.

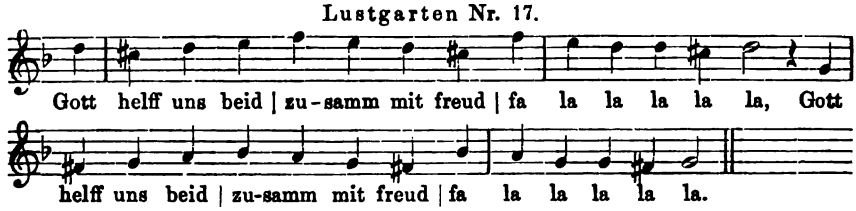


2. das Nachlassen des Gefühles:

Kanzonette Nr. 18.

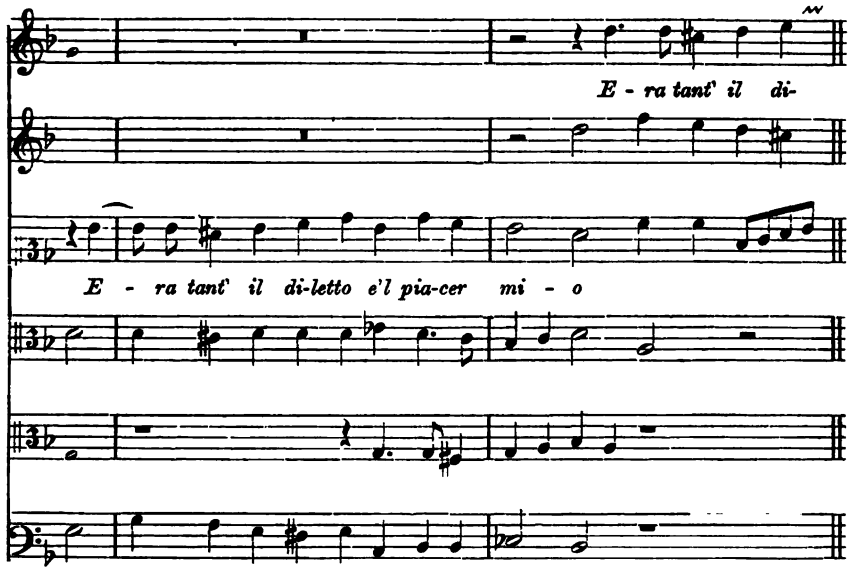


Lustgarten Nr. 17.

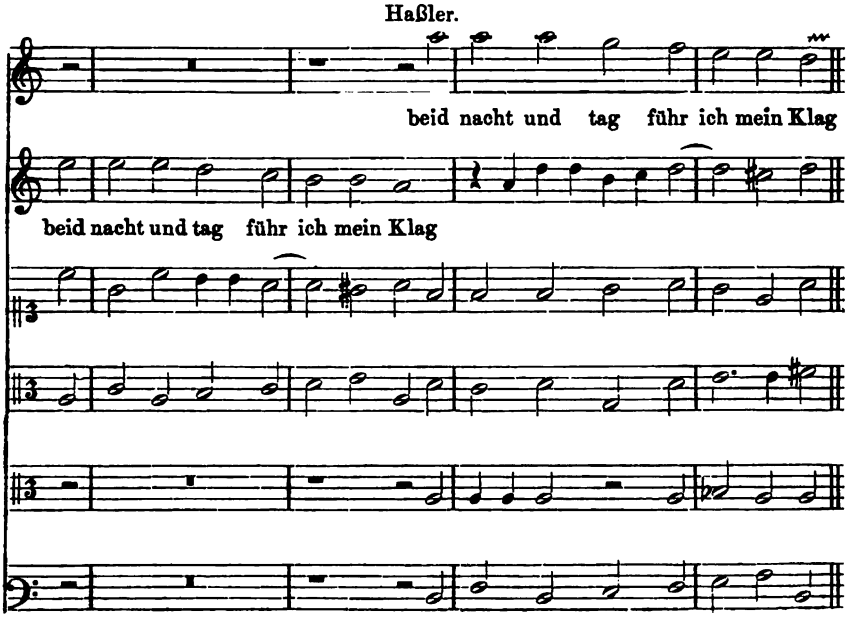


Die Steigerung des Gefühlsausdruckes wird auch so erreicht, daß eine andere (höhere) Stimme das angeschlagene Motiv fortsetzt:

Gabrieli.

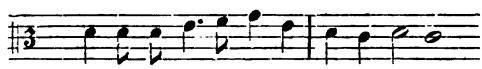


Haßler.

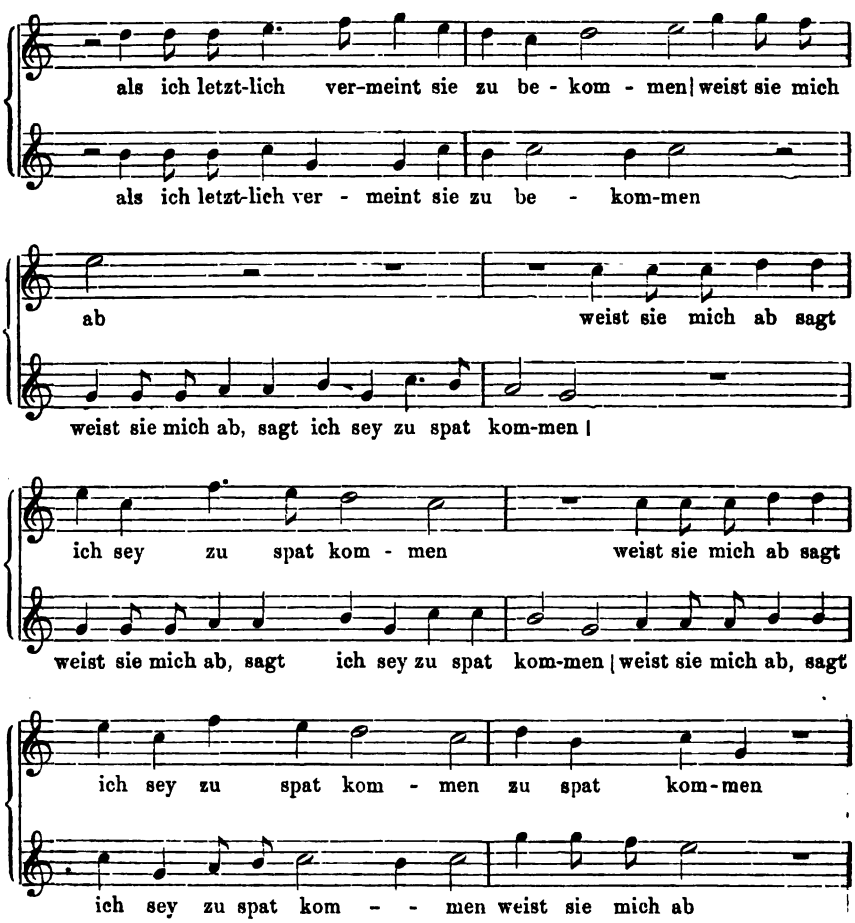


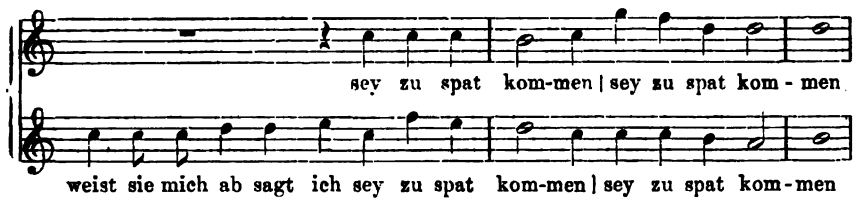
Bei dem Ausdruck des nachgelassenen Gefühles tritt der umgekehrte Fall ein.

In der motivischen Bearbeitung seiner musikalischen Gedanken leistet Haßler manchmal geradezu Unglaubliches. Man sehe z. B. Nr. 31 in seinem »Lustgarten«. Hier werden die Motive förmlich zu Tode gehetzt. Ich gebe als Beispiel den Schluß der Komposition (Theil B) in den beiden Oberstimmen. Der Alt schlägt das Thema vor:



Es folgt dann die Bearbeitung des Themas:

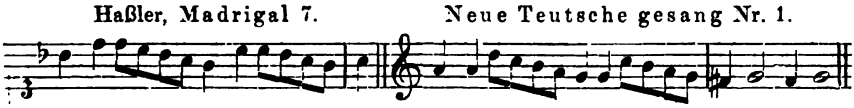




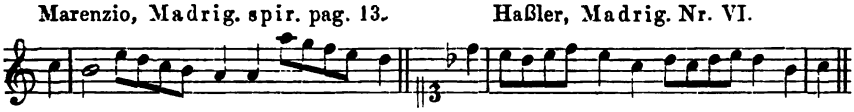
Zum Überfluß wird nun noch einmal der ganze Theil B als B' wiederholt. Aus dieser übertriebenen Anwendung der motivischen Schreibweise entstehen öfter störende Längen in den Haßler'schen Kompositionen, welche den Gesammteindruck des ganzen Stückes stark beeinträchtigen. cf. S. 50.

Die Motive bestehen auch zuweilen nur aus einigen wenigen Noten:

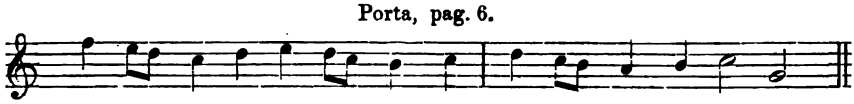
Haßler, Madrigal 7. Neue Teutsche gesang Nr. 1.



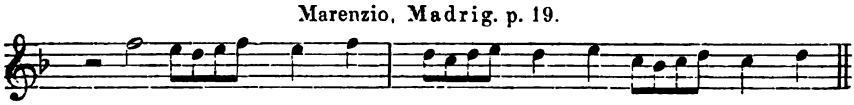
Marenzio, Madrig. spir. pag. 13. Haßler, Madrig. Nr. VI.



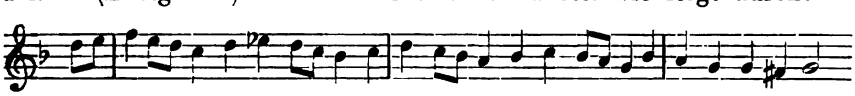
Porta, pag. 6.



Marenzio, Madrig. p. 19.



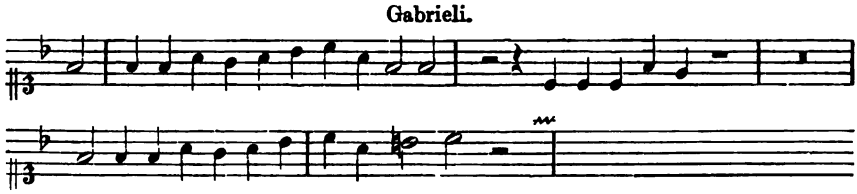
Das eben erwähnte Porta'sche Motiv (vergleiche auch L. Marenzio. Madrig. lib. I. pag. 11.) führt Haßler am Schlusse des Tanzliedes Nr. 16 (Lustgarten) mit dem Texte fa la la etc. wie folgt durch:



Man darf den musikalischen Werth dieser sequenzartigen Fortspinnung der Motive nicht nach heutigen Begriffen veranschlagen, man darf dabei vor allen Dingen nicht vergessen, daß in diesen Sequenzen der Keim der späteren thematischen Arbeit lag. Diese motivischen Gebilde waren Schößlinge, deren Wurzeln im innersten Wesen der Musik selbst lagen, Produkte einer urwüchsigen aber

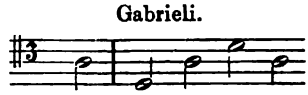
zügellosen Bewegung, ins Kraut geschossene Pflanzen, die nur kunstmäßigerer Pflege bedurften, um für eine spätere Zeit edle Früchte zu tragen. Natürlich mußte dieses üppig wuchernde Leben auf der anderen Seite Tod erzeugen. Eine in Bezug auf die Halbtöne streng durchgeführte Imitation der Motive mußte zu Verhältnissen führen, die nicht mehr im Einklang mit den bis dahin giltigen Kunstgesetzen standen. Es hieß den alten Kirchentonarten die Freundschaft kündigen, wenn man ein Thema, das mit g-fis-g begann, mit d-cis-d beantwortete. Die Sequenzenbildung wies also von selbst auf die Modulation hin, und daß es gerade die Quinte war, nach der man zunächst modulirte, beweist, daß man schon damals ein richtiges, wenn auch noch dunkles Gefühl für die Zusammengehörigkeit oder Verwandtschaft der Tonarten hatte. Modulationen machte man nicht bloß durch Transpositionen der Motive, sondern auch dadurch, daß man bei Wiederholungen innerhalb des eigentlichen Grundmotivs gewisse Veränderungen schon im Hinblick auf den modulatorischen Zweck vornahm, in dem man leitereigene Töne der fremden Tonart an passender Stelle einführte.

Gabrieli.

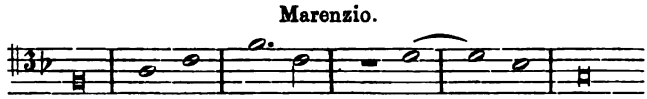


Der ganze Zug der Zeit drängte zum harmonischen Prinzip, und sicherlich haben die Sequenzen das Ihrige dazu beigetragen. Ein in Sequenzen fortschreitender Baß mußte z. B. eine Reihe von Akkorden nach sich ziehen, die nicht mehr das Resultat einer selbständigen Stimmführung waren; den Harmonien war durch die Baßführung ein ganz bestimmter Weg vorgeschrieben; der Komponist dachte also nicht mehr melodisch, sondern akkordlich. Sogar in der Themenbildung selber machte sich das harmonische Element deutlich bemerkbar. Es entstanden neben den melodischen auch ausgeprägt harmonische Motive.

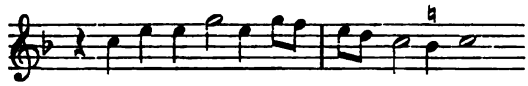
Gabrieli.



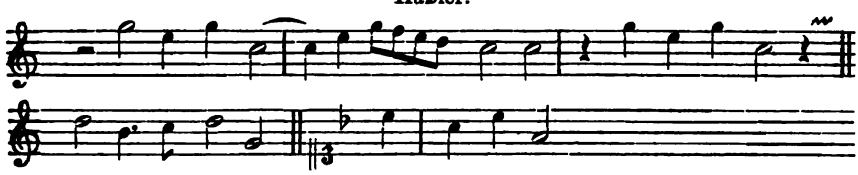
Marenzio.



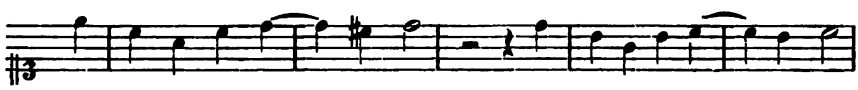
Palestrina.



Haßler.



Haßler.



Die Motive erfahren des Öfteren rhythmische Veränderungen und werden häufig auch augmentirt und in der Verkehrung gebracht.

d) das Korrespondiren der Stimmen.

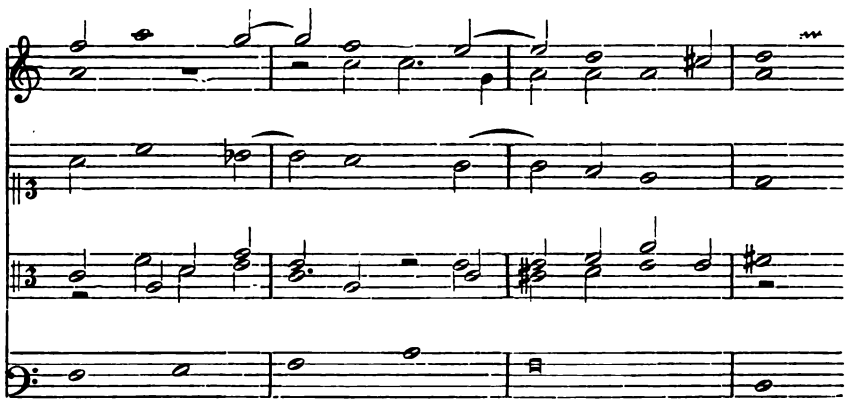
Ich versage es mir, hierzu Beispiele zu bringen, begnüge mich vielmehr, auf S. 17 zurückzuweisen. Haßler's Madrigale und Kanzonetten sowohl als Neue Teutsche gesang liefern die Beweise, daß er sich diese Kompositionsmanier der Italiäner angeeignet hatte.

e) die Kadenzbildung:

1. Der Septimen- und Quartsextakkord.

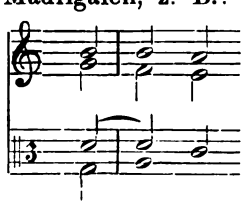
Haßler, Madrigal XVI. Kanzonette Nr. IV.

Lustgarten Nr. XXX.



Die Nonenbehandlung im letzten Beispiele ist für die Anwendung dieses Intervalles lehrreich. Die Regeln, welche neuere Theoretiker über den Gebrauch der None im sechszehnten Jahrhundert aufgestellt haben, sind für die weltlichen Kompositionen dieser Zeit nicht erschöpfend. Man thut am besten, hier nicht von einer »Begleitung« dieses Intervalles zu sprechen, sondern die Nonen als Vorhaltsharmonien im modernen Sinne aufzufassen. Diese Vorhalte sind entweder einfacher Art z. B. $\begin{matrix} e \\ a \\ f \\ d \end{matrix}$ $\begin{matrix} —d \\ \\ \\ \end{matrix}$ also 9—8, oder sie treten zugleich mit dem Vorhalte eines anderen Intervalles auf. Im obigen Beispiel haben wir die Verbindungen von $\begin{matrix} 9—8 \\ 4—3 \end{matrix}$ und $\begin{matrix} 9—8 \\ 7—6 \end{matrix}$.

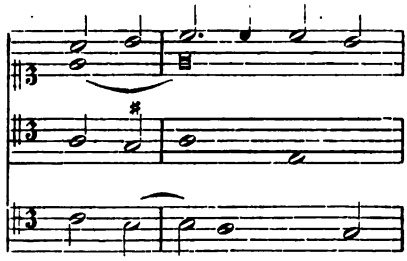
Die erste Art von doppeltem Vorhalte findet sich häufig in den Palestrina'schen Madrigalen, z. B.:



(III. Buch der Madrigale Nr. 11.)

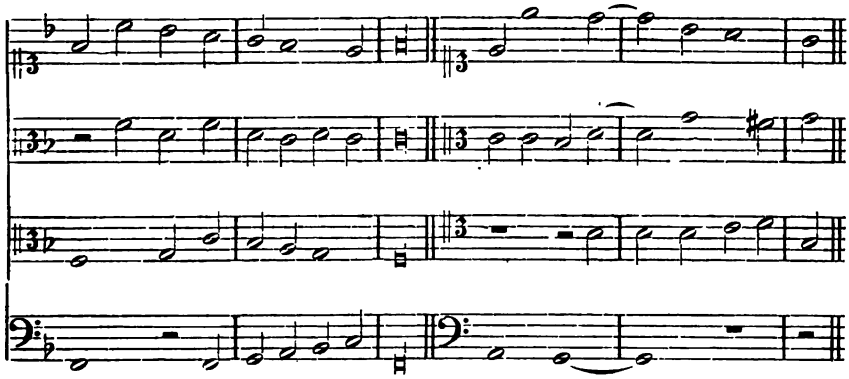
die zweite Art habe ich bei Luca Marenzio gefunden.

Die umgekehrte None, von der Bellermann sagt, »daß sie in jeder regelrechten mehrstimmigen Musik verboten sei« (Kontrapunkt II. Aufl. S. 197), hat Palestrina in Nr. 23 (ultima parte) des ersten Buches seiner Madrigale:

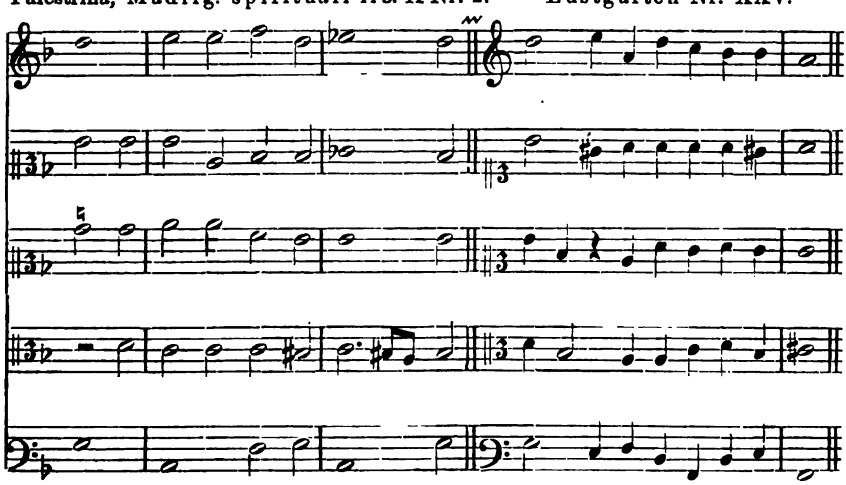


2. Der Quintsextakkord vor dem Dominantenakkord.

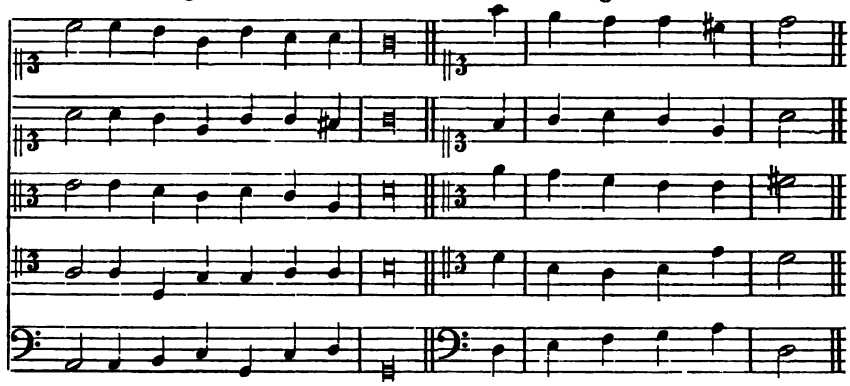
Frottolist Jo. Scrivano. Marenzio, Madrigal pag. 4.



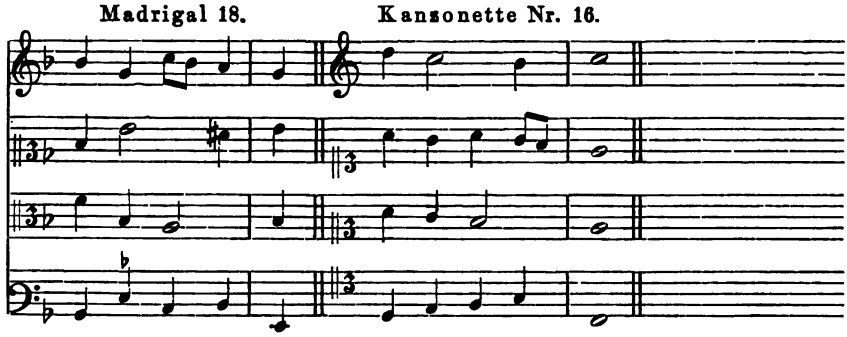
Palestrina, Madrig. spirituali lib. II Nr. 2. Lustgarten Nr. XXV.



N. T. ges. Nr. 13. N. T. ges. Nr. 14.

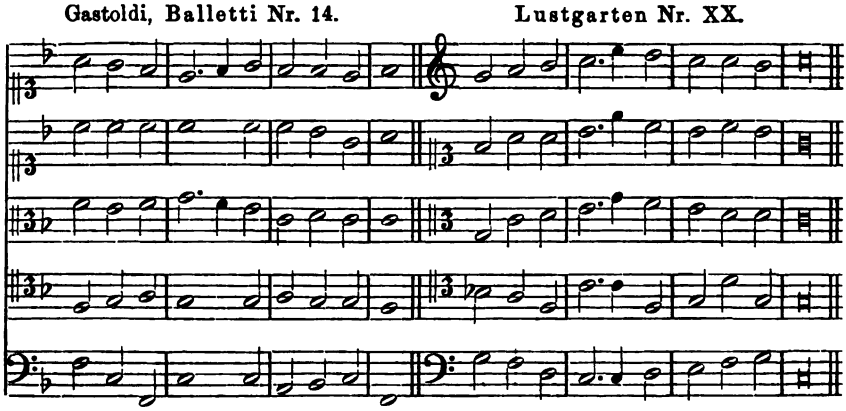


Madrigal 18. Kanzonette Nr. 16.

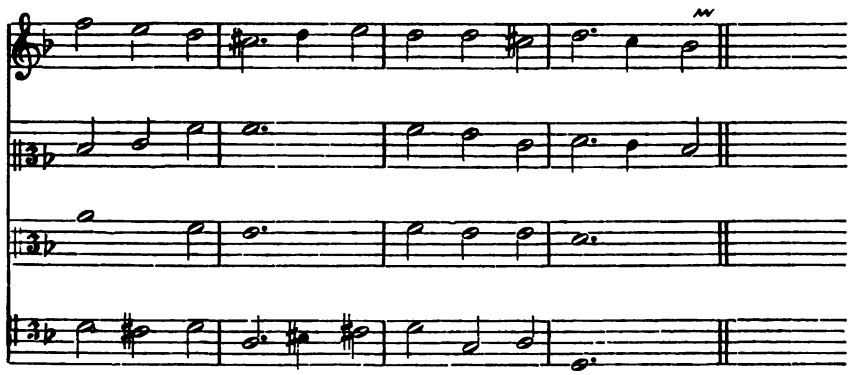


In den Kadenzen der Gagliarden ist dieser Akkord fast immer zu finden.

Gastoldi, Balletti Nr. 14. Lustgarten Nr. XX.

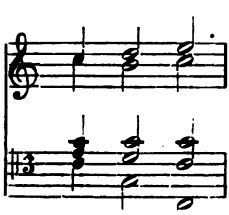


Lustgarten Nr. XV.

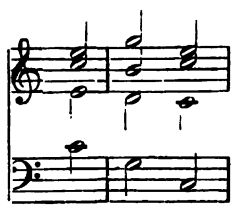


3. Zum Abschluß kürzerer Perioden war bei den Madrigalisten und bei Haßler folgende Kadenzformel im Gebrauch:

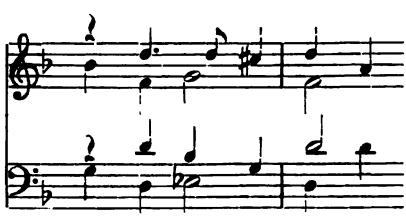
Palestrina.



Haßler.

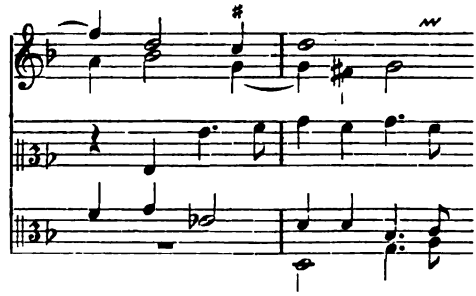


4. Harmonisches Interesse wegen der darin vorkommenden übermäßigen Sexte bietet folgende Kadenz Haßler's (Madrigal Nr. IV):

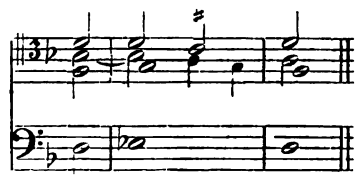


Nach Analogie dieser Stelle könnte man also in manchen Kadenzen die Accidentalen setzen, wo sie die Herausgeber älterer Tonwerke bis jetzt verschmäht haben, z. B.:

Palestrina (I. Buch d. Madrigale Nr. 13).

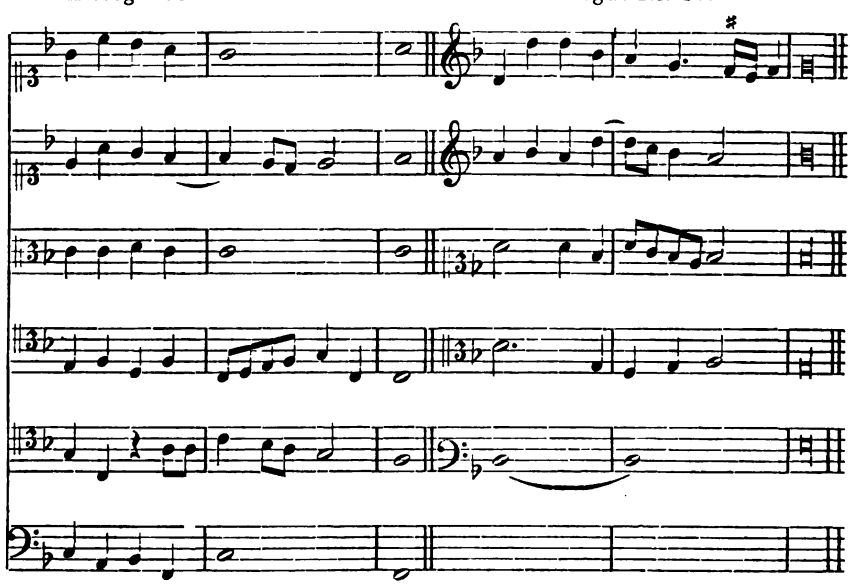


Haberl läßt im Sopran die Accidentale fort; ebenso auch an folgender Stelle: Palestrina I. B. d. M. Nr. 6.

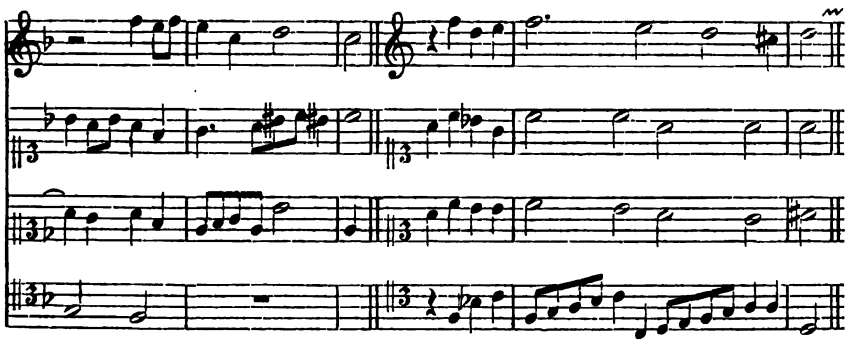


5. Das Figurenwerk in den Kadenzen.

Lustgarten Nr. XXXVI. Madrigal Nr. IV.

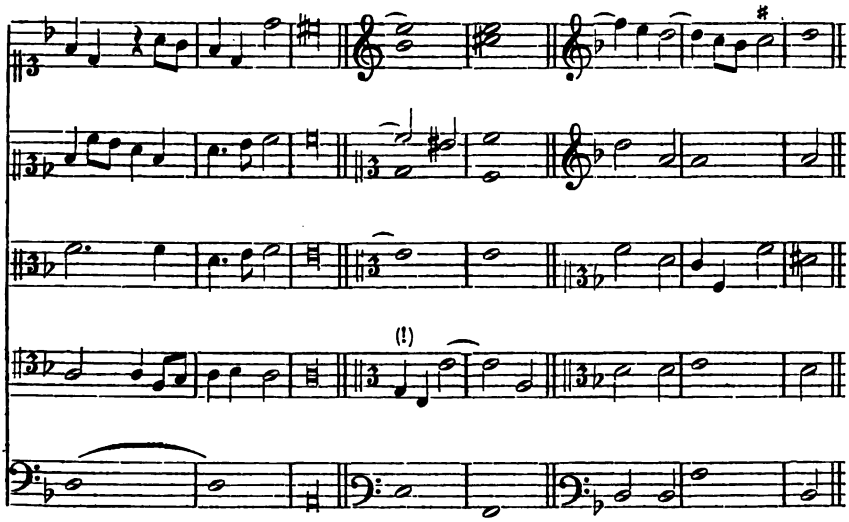


Lustgarten Nr. IV. N. T. gesang Nr. 7.



6. Die Oktavensprünge in den Kadenzen.

Madrigal Nr. VI. Madrigal XXIX. Madrigal Nr. V.



f) In dem Bestreben, schildernde Züge des Textes in gleichem Sinne für die musikalische Komposition zu verwerthen, zeigt sich Haßler als ein echter Italiäner. Seine Tonreihen bei den Wörtern *saetta, pioggia, dardo, rio, scherzar, fiammeggiar* u. a. sehen den italiänischen zum Verwechseln ähnlich. Nun können aber die Tonreihen zweier verschiedener Komponisten ähnlich sein, ohne daß man berechtigt wäre, aus dieser Ähnlichkeit irgend welchen Schluß für die Komponisten zu ziehen; die Übereinstimmungen

könnten zufällige sein. Wenn wir aber bei den verschiedensten Komponisten unter denselben Voraussetzungen stets ähnliche Tonreihen wiederkehren sehen, so verliert eine solche Ähnlichkeit den Beigeschmack des rein Zufälligen und erklärt sich in diesem Falle aus einem gemeinsamen Prinzipe der Setzweise.

Prinzipiell aber verwendeten die Italiäner bei den vorhin genannten und ähnlichen Wörtern charakteristisches Figuren- und Laufwerk. Da nun Haßler zu gleichem Zwecke dieselben Mittel benutzt, so ist damit die italiänische Beeinflussung seines Stiles erwiesen, ich leite dieselbe aber doch nicht allein aus der bloßen Ähnlichkeit der hier in Frage kommenden Tonreihen ab — bei dem immerhin noch beschränkten Tonmaterial waren namentlich bei Läufen Übereinstimmungen nicht wohl zu vermeiden —, als viel mehr daraus, daß Haßler das italiänische Prinzip auch für seine eigenen musikalischen Schilderungen annahm. Ich hielt diese vorangehenden Bemerkungen für angebracht, weil sich hier die Gelegenheit von selbst bot, die Gesichtspunkte anzugeben, welche für mich bei der Abfassung dieser Arbeit maßgebend waren.

Ebenfalls auf italiänische Anschauung zurückzuführen sind diejenigen Stellen, an denen Haßler seine Texte sozusagen wörtlich komponirt: z. B. *mi fa* durch einen Halbtonschritt, *solo soletto* durch eine einzelne Stimme. Wenn er ferner die Worte »ich kann nicht« durch eine Pause trennt, um die Ermattung und Erschöpfung Jemandes auszudrücken, so ist das schließlich auch nichts anderes, als wenn Palestrina, der Principe von Venosa, Vecchi in einzelnen Fällen bei den Wörtern *respiro* und *sospiro* das Athmen und Seufzen durch eine Trennung der Vorsilben faktisch geschehen lassen. Je mehr es aber gelingt nachzuweisen, daß auch die Detailarbeit Haßler's unter dem Einfluß der italiänischen Madrigalisten steht, um so klarer ist die italiänische Beeinflussung seines Stiles überhaupt erwiesen. Hierbei ist nun eine interessante Stellungnahme Haßler's gegen die damals um sich greifende chromatische Schreibweise zu beobachten. In seinen weltlichen Kompositionen verschmäht nämlich der deutsche Meister das Fortschreiten der Stimmen in chromatischen Halbtonstufen, ein Mittel, dessen sich die Italiäner gern zur Steigerung des Affektes bedienten[1]. Was ihm durch das Verzichtleisten auf dieses musikalische Ausdrucksmittel verloren ging, ersetzte er durch charakteristische Akkordkomplikationen und Alteration der Intervalle. Man

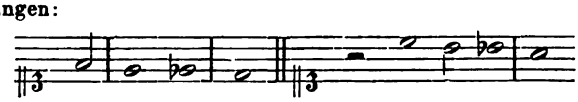
[1] Ich entsinne mich nur einer Stelle, wo Haßler diesen chromatischen Halbtonschnitt *(g—gis)* in einer Mittelstimme anwendet.

sieht daraus, daß Haßler trotz aller fremden Beeinflussungen doch seine Individualität zu wahren wußte. Der ruhiger veranlagte Deutsche äußerte eben seine Gefühle musikalisch in anderer Weise, als der leidenschaftlichere Italiäner. Und wenn Haßler in einer Motette chromatische Schärfungen jeder Art in der ausgiebigsten Weise gebraucht, so spricht dieser vereinzelte Fall meiner Meinung nach dafür, daß der deutsche Meister zwar alle Eigenthümlichkeiten der italiänischen Setzweise kannte, in der Verwendung aber derselben nicht kritiklos verfuhr. Außerdem handelt es sich in dieser fraglichen Motette (Sacri concentus Nr. 20) hauptsächlich um die sogenannte chromatische Quarte, welche gewissermaßen zu einem musikalischen Begriff geworden war[1]; eine Inkonsequenz ist es daher noch lange nicht, daß Haßler mit diesem Begriff gelegentlich auch einmal operirte. Ich halte es für eine äußerst glückliche Idee, wenn unser Meister die Angstrufe eines geängsteten und zerschlagenen Herzens durch chromatisch aufsteigende und die Bitte um Erlösung durch chromatisch abwärts steigende Gänge wiedergiebt. Durch diese Tonreihen werden die angstvoll zum Himmel emporgestreckten Hände und das allmähliche zur-Erde-Sinken des Betenden gleichsam plastisch zur Anschauung gebracht.

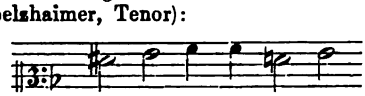
Ganz deutlich aber tritt die beabsichtigte Plastik und Figürlichkeit der Tonreihen in dem Liede Nr. XXXVIII des »Lustgarten« zu Tage. Der Text handelt von dem »singen d' Maidlein in jrem Räyen«. In sehr charakteristischer Weise drücken die geschwungenen

---

[1] Auch die chromatische Terz verwendeten die italiänischen Madrigalisten zu Themenbildungen:

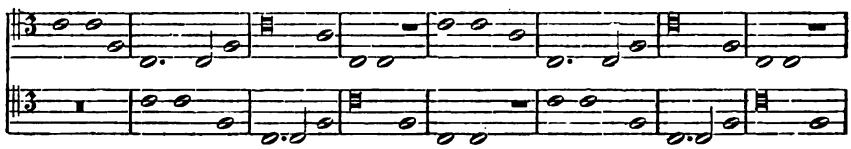


(s. Ciprian, I. Buch der Madrig., Gio. Gabrieli 1597, vergl. Vierteljahrsschrift VII, S. 156). Die Accidentalen betreffend bemerke ich, daß das ♭ voraufgehende Kreuze widerruft; nur das *B-rotundum* wird häufig (nicht consequent) durch unser modernes Auflösungszeichen ♮ *(b-quadratum)* aufgehoben. Derselbe Drucker Valentin Schönig gebraucht (1601) unser Auflösungszeichen noch an dieser Stelle (Nr. 20 *Sacrorum Concentuum* von Gumpelshaimer, Tenor):

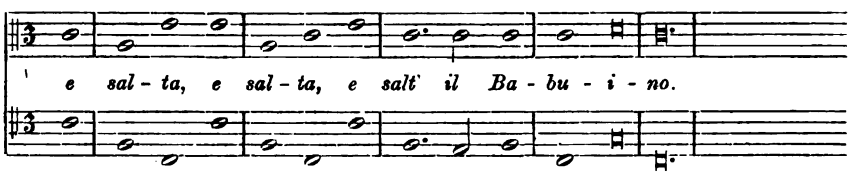


In dem ersten Bande der *Sacrae melodiae* von Melchior Franck (ebenfalls 1601) setzt derselbe Drucker als Auflösungszeichen beinahe regelmäßig wieder die liegenden Kreuze ✕. Die ersterwähnte Form des Auflösungszeichens (in Vokalkompositionen wenigstens) habe ich bis zum Jahre 1601 nur in den Drucken von Schönig gefunden.

Linien der Tonreihen die Tanzbewegung aus, so daß man die tanzenden Paare gewissermaßen an sich vorüberschweben sieht:



Mit ziemlicher Gewißheit darf man annehmen, daß Haßler bei der Komposition dieser Stelle an ein Vecchi'sches Stück dachte, in welchem die Tanzbewegung in ganz ähnlicher Weise folgendermaßen musikalisch geschildert wird:



Aus dieser Analogie ergiebt sich, daß Haßler den Grundsatz der italiänischen Setzweise billigte, wonach die Musik den Text möglichst getreu wiedergeben sollte, und er spricht diesen Gedanken auch selbst in folgendem Gedichte aus:

»Wer singt der sing | das es wol kling—und thu die stimm recht führen
Schrey nit zu sehr | thu sich vil mehr | fein lieblich moderiren |
Auff daß gar frey—die Melodey | zum Text mög concordieren.«

g) Außer der chromatischen Quarte bauten die Italiäner ihre Themen noch auf zwei anderen Quartengattungen auf, die ich zum Unterschied von einander als Dur- und Mollquarten bezeichnen will.

Die erstere ist nach Analogie der ionischen Quartengattung (c d e f) folgendermaßen gebildet:

e fis gis a, a h cis d, d e fis g;

die zweite ist eine Transposition der dorischen Quarte (d e f g) und erscheint in dieser Gestalt:

e fis g a, h cis d e.

Die Hervorkehrung der großen Terz gerade in denjenigen Tonarten, wo die kleine Terz geboten war — die Themen kommen auch mit ausgelassener zweiter Stufe vor (Palestrina: e gis a h, Gabrieli: a cis d) — bedeutet einen offenbaren Bruch mit den bisherigen Traditionen und weist deutlich auf unser modernes Dur hin. Im letzten

Viertel des Cinquecento ist also bereits der Gegensatz von Dur und Moll in unserem Sinne ausgebildet.

Eine weitere Umgestaltung des bisherigen Tonsystems ist die starke Betonung des aufwärtsgehenden Leitetones und zwar wieder bei denjenigen Tonarten, die des Subsemitoniums ermangelten. Marenzio und Gabrieli beantworteten beide dieses Thema

g fis g a

genau real mit d cis d e.

Es finden sich sogar häufig Themen, die mit dem aufwärtsgehenden Leiteton anfangen. Hatte man aber einmal das Subsemitonium eingeführt, so mußte die Annahme desselben eine Rückwirkung auf die akkordlichen Verhältnisse der Tonleiter ausüben; es entstanden dadurch ganz von selbst die Akkorde a c fis, e g cis, h d gis, die ich wegen der beiden vorhandenen Leitetöne — Leitetonakkorde nennen möchte[1]. Ich fasse dieselben als Bruchstücke einer vierstimmigen Harmonie auf; sie vertreten überall Septimenakkorde und verlangen wie diese eine Auflösung. Diese geschieht denn auch in der bekannten Weise, daß die beiden Leitetöne auf- resp. abwärts gehen, die Terz hat, wie bei dem Septimenakkorde die Septime, entschieden das Bestreben zu fallen[2].

Daß die Einführung des Subsemitoniums für die Bildung und Entstehung des Dominantseptimenakkordes von wesentlicher Bedeutung war, brauche ich wohl kaum hinzuzufügen; man vergleiche die gegebenen Beispiele.

Alle diese neuen Theorien nahm Haßler in vollstem Umfange an. Mehr noch als die Italiäner begünstigte er die Leitetonakkorde. In dem Madrigal Nr. XXVI kommen zwei derartige Akkorde hintereinander vor, er benutzt dieselben gern zu modulatorischen Zwecken.

Für die thematische Verarbeitung der Dur- und Mollquarten führe ich zwei Stellen aus dem Haßler'schen Madrigal Nr. XVI an, bei denen der beabsichtigte Gegensatz von Dur und Moll besonders scharf uns entgegentritt.

---

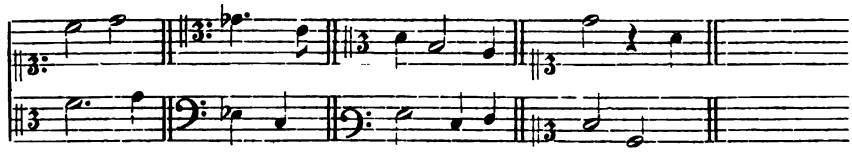
[1] Auch die Akkorde *c-es-a* und *g-b-e* (als Leitetonakkorde von *B* respektive *F*) kommen bei den besten italiänischen Meistern und auch bei Haßler häufig vor. Alle diese Akkorde erscheinen auch mit Vorhalten bei der Terz oder bei der Sexte, oder mit beiden Vorhalten zugleich.

[2] Bei eventuellen Verdopplungen der Terz mußte natürlich die eine derselben steigen, um die Oktavenparallelen zu vermeiden; ähnliches gilt auch bei etwaigen Verdopplungen der anderen Intervalle.

1. e fis gis a a f
   Care la - gri-me u. s. w.
2. e fis g[1] a h c h
   O pur crescete tanto

Daß bei dieser Themenbildung Haßler's, so weit es sich um die Quarten handelte, Übereinstimmungen mit den auf gleiche Weise gebildeten italiänischen Themen nothwendiger Weise stattfinden mußten, lag in dem verwendeten Tonmaterial selber begründet.

h) In Bezug auf Quinten- und Oktavenparallelen gelten bei Haßler die italiänischen Regeln:



i) Die Stimmvertauschung, welche wir von den Italiänern her kennen, und die auch Haßler bei den unter gleichen Schlüsseln singenden Stimmen vornimmt, sei hier des Zusammenhangs wegen noch einmal erwähnt. Der Grund, weswegen Haßler von dieser Stimmvertauschung in der ausgiebigsten Weise Gebrauch macht, läßt sich einigermaßen mit Sicherheit errathen. Es bot ihm diese Setzweise Gelegenheit, die musikalischen Formen seiner Stücke zu erweitern und auszubauen; er konnte Wiederholungen ganzer Perioden und ganzer Theile vornehmen, ohne daß die Sänger ermüdet wurden[2], denn sie wiederholten ja in der That nicht eben Gesungenes, sondern die voraufgegangene Melodie der, mit demselben Schlüssel notirten, anderen Stimme. Da Haßler ferner diese Stimmvertauschung konsequenter als die übrigen Madrigalisten, fast ausschließlich zur Erweiterung und Ausdehnung des Anfangs- und Schlußsatzes seiner Kompositionen verwendet, so tritt er damit noch entschiedener als die Italiäner für die Dreitheiligkeit der musikalischen Formen ein.

k) Das Prinzip, den Schluß der Komposition möglichst interessant zu gestalten, lassen auch die Haßler'schen Stücke deutlich erkennen. Die Rythmusverschiebungen, die Augmentationen der Notenwerthe bei Wiederholungen der letzten Tonreihe, die Orgelpunkte auf der Quinte unmittelbar vor dem Schlußakkorde, sind Eigenthümlichkeiten der italiänischen Setzweise, deren Nachahmung

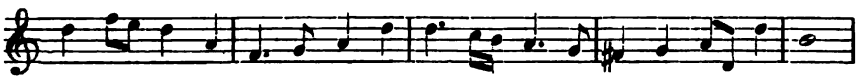
[1] An dieser Stelle ist das Kreuz nicht etwa aus Versehen fortgeblieben — *gis* könnte hier gar nicht stehen.

[2] Nicht so der Hörer.

aber in diesem Falle auf einem Einverständniß Haßler's mit einem italiänischen Kunstprinzipe beruht. Die eben erwähnten Orgelpunkte sind natürlich nicht mit modernen Verhältnissen zu vergleichen, sie sind ganz harmloser Art und bedeuten eigentlich nur ein Sichsammeln oder Verharren der Stimmen auf der Dominante.

Eine merkwürdige Häufung solcher Orgelpunkte findet sich am Schlusse des neunten Madrigales von Haßler.

Dieses Thema



ruht anfangs auf einem langausgedehnten d und schließt mixolydisch ab, setzt in etwas veränderter und verkürzter Form von Neuem auf einem liegenbleibenden c ein, erscheint dann noch einmal genau imitirt (in der höheren Sekunde) auf einem Orgelpunkte der Quinte um endlich in A abzuschließen. Ich möchte beinahe glauben, daß hier wirkliche Einflüsse der Orgelmusik vorliegen.

Konnte ich von der Musik Haßler's sagen, daß sie trotz aller italiänischen Beeinflussung doch den Stempel der eigensten Individualität ihres Schöpfers trug, so gilt dieses nur zum kleinsten Theile von den Dichtungen Haßler's. Diese sind ganz dem Boden italiänischer Denk- und Empfindungsweise erwachsen und lassen auch in der Sprache die Spuren italiänischer Terminologie deutlich erkennen. Sie machen mehr den Eindruck bloßer Uebersetzungen, als den selbständiger Originalgebilde. Bei einigen derselben kann ich die betreffende Vorlage nachweisen.

Eine wörtliche Uebersetzung eines Guarini'schen Madrigales ist Nr. 17 der Teutschen Gesänge Haßler's.

Guarini.	Haßler.
Lasso, perchè mi fuggi	Falsch Lieb warumb mich fliehest |
S'hai de la morte mia tanto desio?	gfelt dir dann sowohl mein Sterben und
Tu se' pur il cor mio;	schmertze |
Credi tu per fuggire	bist du doch je mein hertze |
Crudel, farmi morire?	meinst durch dein fliehen eben
Ah, non si può morir senza dolore,	falsch lieb mir nemens leben.
E doler non si può chi non ha core.	Ach nimand sterben kan der nit leid schmertze
	Und kein schmertz leyden kan wer hat kein hertze.

Die Uebersetzung behält sogar das Metrum und die Reimanordnung des Originales bei. Ebenfalls nach italiänischen Texten gedichtet sind die Nummern 7 und 8 derselben Haßler'schen Sammlung.

Proposta.	Nr. 7 (fehlt).
Ardo si, mà non t'amo *Perfida e dispietata* *Indegnamente amata* *Da si leal amante* *Ne più sarà che del mio*[1] *amor ti vante* *Ch'ho gia sanato il core,* *E s'ardo ardo di sdegno e non d'amore.*	Ich brinn und bin entzündt gen dir doch nicht aus lieb magst glauben mir weyl du bist aller falschheit vol nicht werth daß ich dich lieben soll dein falsch bös ungetreves hertz hat mir verjagt all liebesschertz Brinn drumb nicht mehr aus lieb gen dir sondern aus zoren für und für.

Risposta.	Nr. 8. Antwort.
Ardi e gela à tua voglia *Perfido et impudico* *Hor amante hor nemico,* *Che d' inconstante ingegno* *Poco l'amor t'stimo e men lo sdegno* *Van fia lo sdegno del tuo cor insano.*	Brinn und zürne nur jmmerfort mich hon betrogen dein falsche wort als du begerst mein treves hertz und tribst doch nur auß mir dein schertz achst du dann nichts mein lieb und gunst acht ich vil minder dein zorebrunst drum brinn und zürne so lang du wilt denn mir eins wie das andre gilt.

Diese beiden italiänischen Madrigale müssen damals sehr beliebt gewesen sein. Ich kenne sie in der Komposition von C. Porta (1586), O. Vecchi (1594) und Antonio il Verso 1601 (nur die Proposta). Auch Haßler muß an ihnen Gefallen gefunden haben, da er außer der Uebersetzung auch noch die italiänischen Worte selber komponirte. (Madrigale III, IV). Bei Nr. 12 der Teutschen Gesänge

»Dein Äuglein klar leuchten wie d' Sonn gar eben;
wer dich anschavet und thut dir's hertz nit geben!
der ist nit gescheid oder hat gar kein leben.«

schwebten Haßler offenbar folgende italiänische Verse vor:

Chi mira gl' occhi tuoi,
Et non sospira poi
Credo che non sia vivo,
ò di giudicio privo.

Sie bilden den Text zu einer Kanzonette, die jedenfalls damals viel gesungen sein muß. Am Ende eines Stückes von O. Vecchi heißt es nämlich: *Deh tutti uniti insieme, Cantiam qualche ballat' o Canzonetta*, worauf der obige Text angestimmt wird.[2] Auch Haßler kannte dieses Liedchen; in etwas veränderter Form hatte er es bereits (vor) 1589 komponirt (Kanzonette XVI).

[1] Variante: *duol.*

[2] Die Sitte, solche Favoritlieder als Refrain zu benutzen, stammte von den Frottolisten her (cf. Vierteljahrsschrift II, S. 434, 435), interessant ist es, daß die spätere Zeit sogar auch die stereotypen Formeln beibehielt, mit denen diese Liedchen eingeleitet wurden. Dieses ganze Verfahren ging dann noch später in die Oper über.

Chi gl'occhi vostri mira
Madonna e non sospira
O ch'ei di vita è fore
overamente non cognosce Amore.

Die Abweichungen erklären sich vielleicht daraus, daß Haßler nicht das Original bei der Hand hatte und nur den Sinn des Gedichtes frei nach dem Gedächtniß komponirte — ein Verfahren, das mit der Textbehandlung Mendelssohn's einige Aehnlichkeit haben würde — vielleicht haben wir es mit einer »eigenen« Dichtung Haßler's zu thun, bei der er sich dann ebenso stark an die Vorlage angelehnt hätte, wie bei vielen seiner deutschen Gedichte. Ich will bei diesem Gegenstande noch einen Augenblick verweilen. Als Pendant zu den eben erwähnten Texten diene folgender Anfang eines Sonettes von Angelo di Costanzo (1507—1591).

Chi vede gli occhi vostri, e di vaghezza
Non resta vinto al primo incontro, e priro
Dell' alma, può ben dir che non è vivo,
Nè sa che cosa sia grazia e bellezza.

Um diese merkwürdige Uebereinstimmung der Gedanken zu charakterisiren, möchte ich hier an einen Satz erinnern, den ich a. O. bei der Besprechung der Frottolepoesien aufstellte (Vierteljahrsschrift II, S. 445). Dort hieß es: »daß bei der Massenproduktion hier und da mehrere Gedichte auf einen und denselben Gedanken hinauslaufen, darf nicht Wunder nehmen, sondern spricht einfach für die Popularität der Frottolen. Sie waren der Wiederhall der Empfindungen der ganzen Nation, und einzelne Redewendungen galten schon so sehr als Gemeingut, daß Niemand Bedenken trug, dieselben da für sich in Anspruch zu nehmen, wo sie ihm am Platze zu sein schienen.« Statt Frottolen setze man überall Madrigale und Kanzonetten, und der Satz hat auch dann namentlich in Bezug auf die letzteren in vollstem Maße seine Richtigkeit. Auch der Satz »Gedichte, wie die Frottolen es waren, konnte wohl jeder gebildete Laie anfertigen«, paßt auf einen großen Theil der späteren Madrigale, fast auf alle Kanzonetten. Warum sollte sich also Haßler nicht auch einmal in italiänischen Versen versucht haben? Folgendes Gedicht sieht beinahe darnach aus:

Es scheint mir wenigstens im Prinzip genau dasselbe zu sein, wenn ein Frottolist am Ende eines Stückes irgend eins solcher Favoritlieder singen läßt, als wenn Euridice, in dem *Orfeo* des L. Rossi (1645), bevor sie zum Hochzeitszug aufbricht ex abrupto die schöne Kanzone »*al fulgor*« anstimmt (vergl. Kretzschmar's Aufsatz in der Vierteljahrsschrift VIII, S. 23). Für die Entwicklung des Couplets dürfte demnach diese Art des Refrains der Frottolen von Bedeutung gewesen sein.

Musica e lo mio core
E gioir mi fa sempre a tutte l'hore,
Lodarla pur vorrei.
Mà son basse le rime ai desier miei
Deh non sdegnate ch'io
Appoggia à voi mia Musa il canto mio
Che se fia grato com' attend' e spero
Consacrerò a suoi merti ogni pensiero.

Wäre es noch möglich nachzuweisen, daß Haßler die von ihm komponirte Kanzonette Nr. 1 auch selbst gedichtet hätte, so würde damit zugleich der Beweis geliefert sein, daß er auch der Verfasser des achtunddreißigsten Liedes in seinem »Lustgarten« gewesen ist.

Man vergleiche selber:

Ridon di maggio i prati e i vaghi colli	Im külen Mäyen | thun sich all ding erfreuen |
I fior le rose i gigli in un viaggio	
Cantan le Ninfe ogn' hor	Die Blümlein auff dem Feld sich auch verneuen |
ben venga maggio	
etc.	Und singen d' Mäidlein in jrem Räihen Willkommen Mäyen
	etc.

Vorbilder für die italiänischen Worte gab es in Hülle und Fülle, z. B.:

Hor che le piaggie ridon d'ogn' intorno
E spuntan fuor viole e gigli e rose etc.

oder

Hor ch' el garrir de gl' Augelletti s'ode
Et che vestono i prati,
Novi fioretti e grati etc.

oder folgender Saltarello

Gioite tutti in suoni e'n canti e'n balli
Poi che La vaga Primavera è giunta,
E fioriscon le valli,
E fuor la rosa spunta,
Scherzan gl' Amori
E van spargendo fiori etc.

Auch Petrarca lieferte zu eventuellen Nachdichtungen reichlichen Stoff.[1]

Selbst wenn ich nun auf die eben ausgesprochene Vermuthung gar kein Gewicht lege, so darf ich doch zum Mindesten soviel sagen, daß der Dichter des »Lustgartens« in diesem Falle auch nach einem

[1] Daß Haßler die Poesien Petrarca's kannte, darf man wohl voraussetzen; er komponirte übrigens zwei vollständige Sonette dieses Dichters — *lieti fiori e felici* und *real natura, angelico intelletto.* (Nr. I und II resp. Nr. XXVI der Haßlerschen Madrigale.)

italiänischen Muster gearbeitet hat. Da aber das Lied Nr. VI des »Lustgartens« die genaue Uebersetzung einer italiänischen Kanzonette ist,

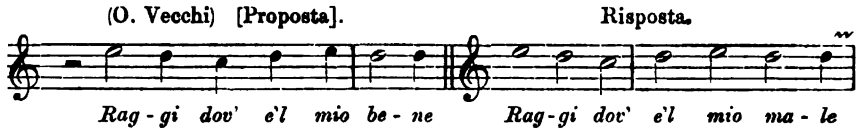
Il cor che mi rubasti	Mein Hertz daß mir hast gstohlen |
Homai vorebbe, .	Wolt widerumben |
Si glie n'increbbe,	Gantz geren kommen |
Tornar nel primo loco	In seinen ersten stande |
Ch'ei non pò più soffrir l'ardente foco	Es kan nicht länger leiden Liebesbanden
Mandolo un poco.	Gib's doch von handen.

und auch hier in der Uebersetzung das Metrum des Originals genau beibehalten ist, so darf ich weiter sagen, daß der Dichter des »Lustgartens« das Prinzip des Dichters der neuen Teutschen Gesänge theilte. Da aber ferner die Sprache in den beiden Werken die größeste Aehnlichkeit hat, so darf ich wohl behaupten, daß beide Werke eine und dieselbe Person zum Dichter haben, daß also Haßler auch die Texte seines »Lustgartens« selbst verfertigt hat.

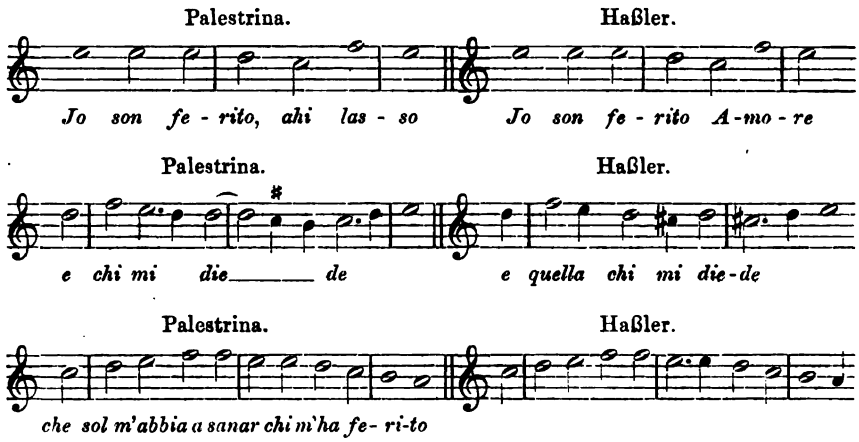
Ungleich besser sind Haßler diejenigen Gedichte gelungen, bei denen er, unabhängig von den Italiänern, sich als Deutscher gab. Da er hier nicht an ein bestimmtes Metrum gebunden war, in das sich die Gedanken oftmals nur mit Gewalt hineinzwängen ließen, so erscheint auch die Sprache weniger gedrechselt, leichter und flüssiger. Diese Gedichte halten anderen zeitgenössischen gegenüber sehr wohl Stich und heimeln durch einen gewissen innigen Hauch, der sie durchweht, außerordentlich an. Sie stehen allerdings stark unter dem Einflusse Valentin Haußmann's, an dessen Neue teutsche weltliche Lieder (1592) sie sich zuweilen wörtlich anlehnen.

Schließlich habe ich noch einiger Melodien Erwähnung zu thun, die sich als Entlehnungen Haßler's herausgestellt haben. Seine Kanzonette Nr. IX, welche mit den Worten *Jo son ferito* beginnt, stimmt in mehreren Themen genau mit dem ebenso anfangenden Madrigal Palestrina's überein. Haberl giebt im 28. Bande der Gesammtausgabe der Werke Palestrina's für dieses Madrigal folgende Quellen an: Libro III. delle muse à 5 voc. Venetia, 1561 pag. 9. Gianetto da Palestrina. Prima stella de' Madrigali à 5 v. Venetia 1570 pag. 9. Zanetto da Palestina. Gemma musicalis. Libro I, Noribergae 1588 Nr. 47, Gioanetto da Palestrina. — Das betreffende Madrigal ist also sehr beliebt gewesen. Da es 1588 in Nürnberg, also ein Jahr vor den Haßler'schen Kanzonetten erschien, so ist die Bekanntschaft Haßler's mit diesem Madrigal wahrscheinlich.

Die Haßler'sche Kanzonette kann man als eine Risposta auf das Palestrina'sche Madrigal ansehen. Bei diesen Parodien wurden zuweilen die Tonreihen des Originales, welches von der Risposta parodirt wurde, bei Textanklängen benutzt, z. B.:



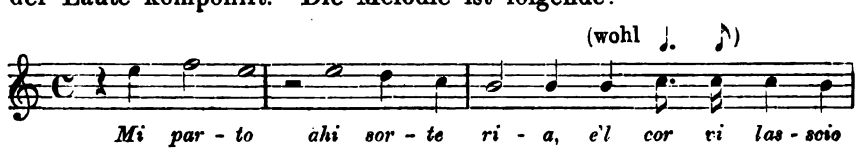
In dieser Weise verfährt Haßler; er nimmt die Palestrina'schen Melodien auf, wo in beiden Gedichten textliche Übereinstimmungen vorkommen.

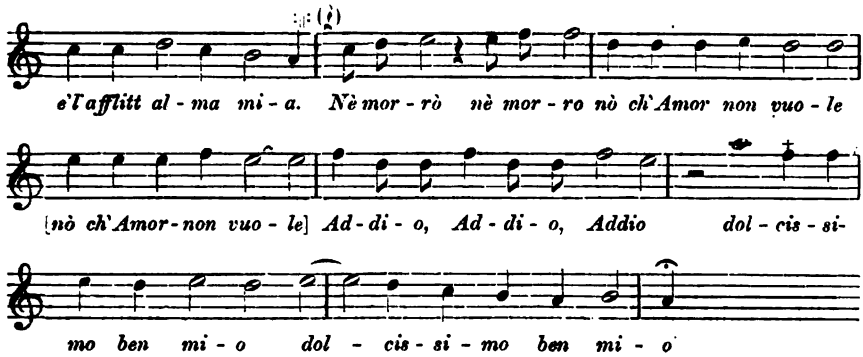


Bei dieser letzten Melodie Haßler's muß man den Schlußvers seiner Kanzonette in Betracht ziehen; dieser lautet:

Poi che non voi pigliar che m'ha ferita.

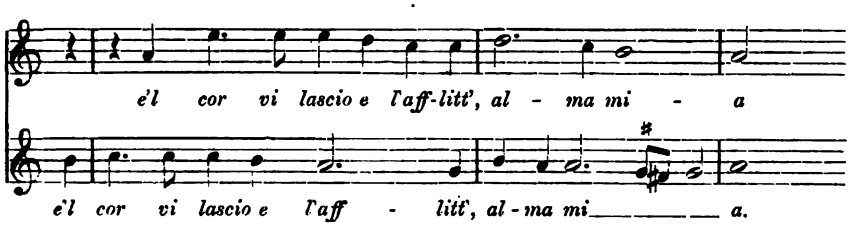
Nr. XXVIII der Haßler'schen Madrigale ist eine Paraphrase einer Kanzone von Cosimo Bottegari, welche der schon erwähnte Antonio Cappelli in seinen *Poesie musicali* mittheilt. Zum Glück hat er auch die Musik in einer Beilage zu dem Werkchen mit veröffentlicht. Die Kanzone ist dort für eine Singstimme mit Begleitung der Laute komponirt. Die Melodie ist folgende:



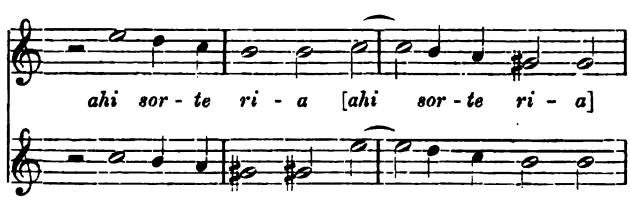


Taktlich ist die Melodie etwas korrumpirt, auch glaube ich, daß an der mit + bezeichneten Stelle g statt f stehen muß; man vergleiche das zweite *dolcissimo* und Haßler's Melodie zu denselben Worten.

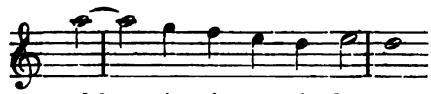
Aus dieser Kanzone hat Haßler ein breit angelegtes, schönes, sechsstimmiges Tonstück gemacht. Die einzelnen Themen stimmen mit dem Original Note für Note überein, werden aber mehrfach wiederholt. In die Melodie theilen sich die beiden Oberstimmen in der Weise, daß entweder die eine Stimme die Melodie anfängt und die andere sie fortsetzt,



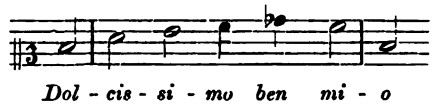
oder auch in der Weise, daß beide Oberstimmen die betreffende Originalmelodie nach einander wiederholen, wobei die bekannte Vertauschung der Stimmen vorgenommen wird.



Zu diesem folgenden Thema



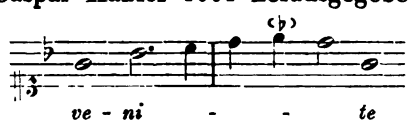
benutzt Haßler ein Gegenthema, das er ebenfalls entlehnt hat.



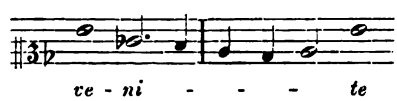
Ich habe dies letztere bei Andrea Gabrieli gefunden: Madrigal VII libro II. (Neudruck 1586.)

Beide Themen hat Haßler noch einmal in ganz ähnlicher Weise kontrapunktisch bearbeitet: Neue Teutsche Gesänge Nr. 16, vergl. S. 24 dieses Aufsatzes.

Das Gegenthema allein benutzt er zu dem Anfangsworte seiner achtstimmigen Motette *Venite exultemus Domino.* (Sacrae symphoniae Nr. LXVII von Caspar Haßler 1601 herausgegeben.)

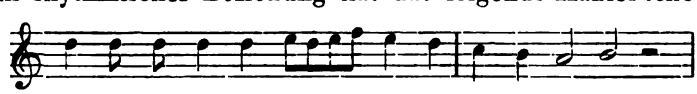


Er beantwortet es *in motu contrario* folgendermaßen:

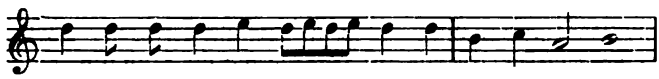


Wie Seiffert (Vierteljahrsschrift VII. S. 161) mittheilt, verarbeitete H. Praetorius dasselbe Thema zu dem Worte *gaudete* seiner sechsstimmigen Motette: *Gaudete omnes et laetamini;* eben daher erfahren wir, daß auch Sweelingk auf dieses Thema eine Fantasie in dorisch-transponirter Tonart setzte. Daß aber die auf S. 162 angeführten Themen mit dem vorliegenden in Verbindung stehen sollen, bezweifle ich; ferner werden die Ausführungen Seiffert's auf S. 197—199 durch meine Angaben etwas modificirt.

In rhythmischer Beziehung hat das folgende Haßler'sche Thema



mit dem Anfang eines von Vecchi komponirten Madrigales die größeste Ähnlichkeit:



Ob es sich hier um eine wirkliche Entlehnung Haßler's handelt, will ich nicht entscheiden. Mehrere Gründe sprechen allerdings dafür. Erstens legt Haßler seinem Thema die verschiedensten Texte unter, was er bei den von Gabrieli und Bottegari entlehnten Themen ebenfalls that. Zweitens fällt der Umstand auf, daß das betreffende Thema bei einer sonst größeren Stimmenzahl immer nur dreistimmig anfangs auftritt, so daß es den Anschein gewinnt, als habe Haßler mit dieser Stimmgruppirung irgend eine Absicht verfolgt, als habe er auf diese Weise sein Thema besonders hervorheben und auszeichnen wollen. Solche Auszeichnungen nahm Haßler nun in der That bei zwei nachgewiesen entlehnten Themen vor. In seiner Kanzonette »*Jo son ferito d'Amore*« läßt er die von Palestrina herrührende vollständige Anfangsmelodie von einer einzelnen Stimme vortragen, eine Setzweise, die er sonst nicht in den Kanzonetten anwendet, der wir aber in Nr. 16 der Haßler'schen Teutschen Gesänge wiederbegegnen, wobei es sich wieder um ein entlehntes Thema handelt. Haßler war also ehrlich genug, nicht von ihm herrührende Melodien durch eine besondere Art der Einführung und Behandlung zu kennzeichnen. Drittens spricht die Thatsache, daß Haßler in Nr. 19 der Teutschen Gesänge seinem Thema einen Text unterlegt, der sich als eine wörtliche Übersetzung des Anfanges des von Vecchi komponirten Madrigales herausstellt, auch dafür, daß Haßler sich an das Vecchische Original angelehnt haben dürfte.

Vecchi.	Haßler.
Gitene Canzonett' al mio Signore	Fahr hin guts liedelein zum Bulen meine
E'l cor mio gli porgete,	und bring jr mein treus hertze.

Endlich erscheint auch bei Vecchi das Thema anfangs dreistimmig, und es haben sogar die kontrapunktischen Bearbeitungen der beiden Themen unter einander eine auffallende Ähnlichkeit. Nun müssen die Vecchi'schen Madrigale seiner Zeit sich allgemeiner Beliebtheit erfreut haben, denn die Gerlach'sche Druckerei zu Nürnberg hielt es 1594 für lohnend, dieselben in der Art einer Gesammtausgabe neu zu veröffentlichen. Auf dem Titel heißt es: *più è diversi Madrigali è Canzonette à 5. 6. 7. 8. 9 & 10 voci, per avanti separatamente iti in luce, et ora insieme raccolti.*[1] Die Bekanntschaft Haßler's

[1] 1601 erschienen auch die vierstimmigen Kanzonetten Vecchi's in Nürnberg bei Paul Kauffmann (87 Nummern).

mit diesen Madrigalen dürfen wir daher wohl voraussetzen. Wahrscheinlich schrieb er die darin vorkommende Melodie »*gitene Canzonett' al mio Signor*« nach der Erinnerung nieder, wobei ihm sein Gedächtniß etwas versagte.

Ob mit den angeführten Beispielen die Liste der Entlehnungen Haßler's geschlossen ist, vermag ich im Augenblicke nicht zu sagen. Indessen dürfte die definitive Entscheidung dieser Frage kaum noch wesentlich Neues zu Tage fördern, sie würde höchstens das schon gewonnene Urtheil noch mehr bekräftigen, daß Haßler die italiänische Madrigallitteratur von Grund aus kannte, und daß er in seiner Kunstübung vollständig zum Italiäner geworden war, in seiner Kunstgesinnung dagegen sein Deutschthum wahrte.

Wie nun die Wahrung der Persönlichkeit die Eigenart, so läßt die Gestaltung des Stoffes den Geschmack und die Leistungsfähigkeit eines Künstlers erkennen. Echtheit der Empfindungen, gepaart mit Anmuth und Würde, Einfachheit und Natürlichkeit auf der einen Seite, gewissenhafte, gründliche Arbeit, liebevolles Sichversenken in den Gegenstand der Darstellung auf der anderen Seite zeichnen die Haßler'schen Werke vortheilhaft aus und bezeugen überall das Feingefühl und das gediegene Können ihres Schöpfers.

Auch die Formen, in die Haßler seine Gedanken ausströmen ließ, hat er von den Italiänern entnommen, der Geist jedoch, mit dem er sie erfüllte, entstammte deutschem Denken und Fühlen. So ist z. B. der Form nach das berühmte Lied »Mein gmüth ist mir verwirret« eine italiänische Kanzonette (a:‖:, b, c:‖:); man braucht aber nur einen Blick auf die italiänischen Kunsterzeugnisse dieser Art zu thun, um sich sofort von der Grundverschiedenheit des darin geäußerten Gefühlsausdruckes zu überzeugen. Es soll hiermit nicht der Anschein erweckt werden, als stünden Haßler's weltliche Kompositionen etwa bedeutend über den italiänischen; ich verhehle es mir keinen Augenblick, daß Haßler nicht den unerschöpflichen Melodienreichthum eines Luca Marenzio besaß. Aber dennoch kann sich keiner der mir bekannten italiänischen Madrigalisten, was Innig- und Sinnigkeit anbelangt, mit Haßler messen.

Luca Marenzio's Musik ist im edelsten Sinne des Wortes eine vornehme Salonmusik, Haßler's weltliche Tonschöpfungen sind für das Haus bestimmt. Bei diesen hat man sofort das Gefühl des Daheim- und Vertrautseins, bei jener ist man anfangs ein Fremdling in der Gesellschaft, in der man sich, wenn man bekannt geworden ist, allerdings auch recht wohl fühlen wird.

Hat man Marenzio den süßesten Schwan genannt, so möchte ich Haßler's Art zu singen mit den Worten Goethe's charakterisiren

Ich singe wie der Vogel singt,
der in den Zweigen wohnet.

Wenn nun auch der Gesang des Schwanes den aller anderen Vögel überträfe, warum sollte man sich nicht an dem Gesang der Lerche erfreuen dürfen? Jedenfalls besitzen wir Deutschen in Haßler einen Liederkomponisten, den wir mit Stolz den unsern nennen müssen. Hoffen wir, daß sich die Idee der Gesammtausgabe seiner Werke recht bald verwirklichen möge, damit mir wieder in den Besitz eines Eigenthumes gelangen, das wir lange entbehren mußten. Und wie sich an diesen Denkmälern deutscher Tonkunst die Wellen fast dreier Jahrhunderte kraftlos gebrochen haben, so werden auch spätere Zeiten kommen und gehen, ohne an ihnen die Spuren einer Verwitterung zu hinterlassen. Unsterblich in seinen Werken wird der Name ihres Schöpfers fortleben.

Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark.

Nach Angul Hammerich

von

Catharinus Elling.

Ein kürzlich erschienenes Werk des dänischen Musikkritikers und -Historikers Angul Hammerich[1]) wirft neues Licht auf die Musikzustände während der glänzenden Regierung Christian's IV. und da es auch über die Beziehungen Dänemarks zu den damals tonangebenden musikalischen Ländern und über die Stellung des damaligen größten deutschen Komponisten am dänischen Hofe neue Aufschlüsse bringt, darf es ein allgemeineres Interesse beanspruchen. Wir geben daher einen Auszug aus demselben, mit welchem wir uns im wesentlichen dem Gange anschließen, welchen der Verfasser in seiner Darstellung genommen hat.

Er charakterisirt gleich anfangs die betreffende Periode mit folgenden Worten: »In der dänischen Musikgeschichte — soweit sie bisher gekannt — nimmt das Zeitalter Christian's IV. einen eigenthümlichen, zugleich vorgeschobenen und isolirten Platz ein. Die Pflege der Tonkunst nahm in dieser Periode einen ganz merkwürdigen Aufschwung, so bedeutend, daß man sagen darf, der Hof des Königs von Dänemark stand in dieser Beziehung in der ersten Reihe der Entwickelung, wäre jedenfalls unter den ersten zu nennen. In jenen Zeiten war Dänemark den Pflegern der Tonkunst ein bekanntes und gastfreies Asyl und übte auf die musikalischen Berühmtheiten der damaligen Zeit eine wirksame Anziehungskraft, ja es schien sogar, als ob unter der kunstmilden Regierung Christian's IV. eine nationale Schule von Musikern heranwachsen sollte. Doch — alles dies verschwand so ziemlich mit Christian IV. selbst. Was er anfing,

[1] Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Et Bidrag til dansk Musikhistorie af Angul Hammerich. Kjøbenhavn. Forlagt af Wilhelm Hansen. 1892.

hat keiner von seinen Nachfolgern fortgesetzt und namentlich von einer nationalen Entwickelung kann in den folgenden Jahrhunderten nicht die Rede sein, nicht ehe wir zu unserer eigenen Zeit gelangen. Das Zeitalter Christian's IV. ist in unserer Musikgeschichte wie eine lächelnde Oase inmitten einer großen und ziemlich unfruchtbaren Öde.«

Die Nachrichten über die früheren Musikzustände am dänischen Hofe sind sehr spärlich. Erst in dem Jahre 1519 ist die Existenz einer Kantorei historisch sicher, vielleicht hat sie dem für die Kirchenmusik sehr interessirten Christian II. ihre Entstehung zu danken. Es wurde lateinisch gesungen, was auch späterhin, trotz der Reformation, noch lange Zeit das Gewöhnliche blieb; doch hört man schon 1529 von dänischem Kirchengesange.

Die Musik war in dieser ersten Zeit beinahe ausschließlich vokal und stand in Folge der historischen Entwickelung unter niederländischem Einflusse. Es zeigt sich aber, daß das instrumentale Element auch hier sich nach und nach geltend gemacht hat, und so finden wir denn, daß die Kapelle beim Tode Friedrich's II. neben den Sängern auch ihre Instrumentisten hatte.

Die Kantorei, deren vornehmste Aufgabe die Mitwirkung beim Gottesdienste in der Schloßkirche war, in dessen Liturgie die vokale mehrstimmige Figuralmusik nach altem Style noch vollständig die Oberhand hatte, war ein in Bezug auf Anzahl und Tüchtigkeit wohl ausgerüstetes Sängercorps. Es zählte damals 23 Mann, nämlich je 4 für den Alt (von Falsettisten gesungen), Tenor und Baß nebst 8 Kapellknaben, dazu einen Kapellmeister, ferner den Lehrmeister der Sängerknaben und noch eine Person, Hans Massak aus Hessen, der auf den Sängerlisten aufgeführt wird, aber wahrscheinlich Instrumentist-Lehrling gewesen ist. Dagegen zählte das Instrumentistencorps nur 9 Mann. Zu erwähnen ist auch das 15 Mann starke Trompetercorps. Zu Zeiten bildeten die Trompeter ein nicht unwesentliches Glied des gesammten Musiketats des Königs, wie sie sich ja in nicht geringem Maße an den größeren Musikaufführungen betheiligten. Sonst fungirten sie als Herolde und Couriere, begleiteten den König auf seinen Reisen und thaten Kriegsdienst. Da Christian IV. beim Tode seines Vaters noch unmündig war, wurden die Geschäfte bis zu seiner Thronbesteigung von einer Vormundregierung geleitet. Diese verhielt sich dem Bestande dieses vererbten Kgl. Musiketats gegenüber ziemlich konservativ, doch mit Tendenz zum Sparen. Zwar wurde die Kantorei in ihrer alten Stärke erhalten und auch das Trompetercorps hat nicht viel eingebüßt, aber die Zahl der Instrumentisten, die doch früher nicht eben sehr groß war, wurde noch

mehr eingeschränkt, bildeten sie doch eine Art Luxus im Musikverbrauche der damaligen Zeit.

Um auch die Gehaltsfrage zu berühren, so war es in der Beziehung recht kärglich bestellt. Jeder Sänger hatte nur 58 Thaler jährlich; man kann daher nicht anders denken, als daß die Stellung nur eine Nebenbeschäftigung gewesen sei. Für die Trompeter waren die Löhnungen etwas höher, nämlich für die unberittenen 93, für die berittenen 150 Thaler jährlich. Aber während die Löhnungen sowohl für die Sänger wie für die Instrumentisten eine stetige Tendenz zum Steigen haben, blieben sie für die Trompeter so ziemlich die gleichen. Vom Jahre 1600 ab werden sie zwar auf 109, respective 184 Thaler erhöht, aber höher hinaus kommen die Trompeter während der ganzen Zeit Christian's IV. nicht.

Anders verhält es sich mit den Instrumentisten. Sie waren vom Anfang an die am besten besoldeten und haben um die Zeit des Thronwechsels 135 Thaler jährlich nebst einer Hofkleidung. Dieser Betrag wurde zwar von der Vormundregierung auf 100 Thaler vermindert; das dauerte aber nicht sehr lange. Die Verhältnisse in Kopenhagen könnten am ehesten mit denen einer anderen Stadt, die auf diesem Gebiete der dänischen Hauptstadt in Entwickelung nahe stand und unter Friedrich II. den dänischen Hof mit Spielleuten versehen hatte, nämlich Lübeck, verglichen werden. Um diese Zeit (c. 1595) bestand das Lübeck'sche »Rathinstrumentisten«corps aus 9 Mann, 4 mit dem großen Spiel (Posaunen und Zinken), 2 Lautenisten, 1 Geiger, 1 Pfeifer und einem Trommler. Sie hatten eine noch niedrigere Löhnung, hatten aber daneben reichliche Sporteleinkommen als Stadtmusikanten, was es bei den dänischen Instrumentisten nicht gab.

Die drei Corps bildeten jedes für sich ein Ganzes, jedes mit seiner Aufgabe: die Sänger wesentlich in der Kirche, die Instrumentisten bei der Tafel und festlichen Gelegenheiten, die Trompeter ein bischen überall.

Die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts wurde von den Niederländern und den Italienern beherrscht, und so finden wir denn auch am dänischen Hofe die gewöhnlichen großen Namen, Orlando Lasso, G. Gabrieli, Palestrina nebst vielen anderen, Luca Marenzio, Orazio Vecchi u. s. w. In der Kirche wurde, neben der Messe, besonders die Motette gepflegt; außer der Kirche, bei der Tafel und sonstigen Gelegenheiten, war es das Madrigal, das die Gemüther bezauberte. Die Instrumentisten wurden um diese Zeit hauptsächlich zur Verstärkung der Singstimmen benutzt; nur seltener trifft man reine Instrumentalstücke, die dann gewöhnlich aus Tanzmelodien: Galliarden,

Paduanen, Branslen u. dergl. bestehen und im ganzen Style einem Madrigale für Singstimmen ähnlich sehen. Von der Anwendung des Trompetercorps ist oben die Rede gewesen. Vereint, als ein Gesammtcorps, traten sie seltener, und wohl nur in dem Falle auf, wenn irgend eine große Festlichkeit, ein Fürstenbesuch, eine Hochzeit und dergl., eine ungewöhnliche Glanz- und Prachtentfaltung erheischte. Es wird sich im folgenden zeigen, daß die Grenzlinien innerhalb des Wirkungskreises eines jeden Corps sich im Laufe der Zeit nicht wenig verschieben. Die Regierungsperiode Christian's IV. fällt eben in eine, für die Entwickelung der Musik wichtige Übergangszeit. Der Schwerpunkt verschob sich mehr und mehr vom Sängercorps nach dem Instrumentistencorps, während das Sängercorps allmählich, doch erst in den späteren Jahren, mit der Tendenz, vom Chorgesang zum Sologesang überzugehen, seine ursprüngliche Physiognomie verlor.

Wie oben erwähnt, bietet die Zeit der Vormundregierung auf dem Gebiete der Musik nichts bemerkenswerthes. Die Hauptbegebenheit war die Anstellung eines neuen Kapellmeisters (1590) anstatt des 1587 verstorbenen Bonaventura Borchgrevinck. Es war dies Gregor Trehou, wahrscheinlich ein Niederländer, und seiner Zeit ein angesehener Komponist, übrigens unbekannt. Sein Gehalt belief sich auf 416 Thaler nebst zwei Hofkleidungen im Jahr; er hatte ferner 32 Thaler monatlich für den Unterhalt von 8 Sängerknaben, deren musikalische Ausbildung er zu übernehmen hatte, während für deren anderweitige Bildung ein besonderer Schulmeister, der *Paedagogus puerorum*, der meistens selbst Sänger war, zu sorgen hatte. Dem Gregor Trehou wird die Einführung des Heptachordsystems in Dänemark zugeschrieben, wodurch das Hexachordsystem dem jetzt gebräuchlichen Oktavsystem weichen mußte.

Hatte die Vormundregierung bisher gespart, so wurde bei den Krönungsfestlichkeiten alle Sparsamkeit mit einem Schlage über Bord geworfen. Wo es galt mit einer Pracht aufzutreten, die den vielen fremden Gesandtschaften imponiren und ein Ausdruck der politischen Machtstellung Dänemarks sein konnte, war die Hülfe der Musik unerläßlich. Schon aus diesem Grunde war es natürlich, daß der Musiketat stark erweitert wurde. Aber in dem Umfange und in der Weise, wie dies geschah, können wir deutlich spüren, daß diese Angelegenheit dem Herzen des jungen Königs theuer war.

Wir haben oben gesehen, daß das Instrumentistencorps bisher recht schwach besetzt war. Man darf es wohl daher als ein Resultat des Musikinteresses des Prinzen betrachten, wenn schon vor der

Krönung 6 neue Instrumentisten angestellt wurden. Sie waren, dem Namen nach, sämmtlich Fremde, Deutsche, Polen und Engländer. In dieser Weise war die Zahl der Instrumentisten gegen die Krönungszeit auf 15 fest angestellte Leute gewachsen. Das Sängercorps, das schon im voraus vollbesetzt war, wurde nicht erweitert, wogegen die Trompeter, die ja von besonderer Bedeutung für die vielen Einzüge und Aufzüge werden mußten, bedeutend vermehrt wurden, theils durch feste Anstellung — die Zahl wächst auf 16 — theils wurden sie in großen Mengen eigens für die Feierlichkeit engagirt, und zwar aus Deutschland. Außer 12 Pfeifern und Trommlern, kamen von Trompetern in allem 17 Mann, darunter 10 aus Dresden, von Ambrosius Günther geführt, andere aus Torgau und Coburg. Der Aufenthalt dauerte nur drei Monate, Juni bis September, und kostete 722 Thaler. Das ganze Corps wurde außerdem zu den Festlichkeiten beritten gemacht.

Bei diesen Erweiterungen hatte der Musiketat eine für die Verhältnisse der Zeit sehr starke Besetzung erreicht, 15 Instrumentisten, 23 Sänger und 33 Trompeter, in allem 71 Mann. Aber hierzu kamen noch die fremden »Musikanten« und Trompeter, die die eingeladenen fürstlichen Herrschaften und fremden Gesandtschaften mit sich führten, wenigstens 17 »Musikanten« und 31 Trompeter. Mit den Leuten des Königs macht das eine gesammte Stärke von 64 Trompetern und 55 Instrumentisten und Sängern, zusammen 119 Mann. Aber nicht genug mit dieser großen Stärke an und für sich, sollten sie auch mit äußerem Pomp, mit strahlenden Instrumenten und prachtvollen Kleidungen auftreten. Die Blasinstrumente, nicht wie gewöhnlich aus Messing, sondern aus purem Silber zu machen gehörte zu den Verschwendungen, die zu der Prachtlust dieser Renaissancezeit paßten. So wurde der Instrumentist Kortenberg nach Nürnberg geschickt, um 4 Posaunen aus Silber zu einem Preise von 530 Thalern einzukaufen. Erwähnt werden auch zwei Kesselpauken aus Silber und 9 Trompeten aus lauter Silber, an den Enden vergoldet und mit schönen Seidenbändern behängt, worauf das Wappen ihrer Kgl. Majestät.

Für diese vielen Musiktreibenden war sowohl während der Einzüge der Fremden, während der Krönungsfeierlichkeit, wie endlich während der gesammten abschließenden Festlichkeiten, Inventionen, Mummenschanzen, Ringelrennen u. s. w. vollauf zu thun; ein buntes Bild von Lebenslust und lärmender Freude, so recht ein Festspiel im Geiste der Renaissance, entfaltete sich hier.

Der Krönungszug zu der Frauen-Kirche wurde von einem Paukenschläger und neun Trompetern eröffnet, alle mit Silberinstrumenten

und in gelbe Atlasjacken, rothe Sammethosen, schwarze Kappen und Sammethüte gekleidet. Später kamen noch ein Paukenschläger und 15 Trompeter, den hohen Reichsräthen, die die Reichskleinodien trugen, und dem König, der von den königlichen und fürstlichen Herrschaften begleitet wurde, vorausreitend. Während der sehr umständlichen Krönungsceremonie trat die Kantorei sowohl mit gewöhnlichem Psalmengesang wie auch mit kunstvollem Figuralgesang auf. Zu Anfang wurde die Hymne »*Veni Sancte spiritus*« gesungen, danach kamen, als Einleitung zu dem eigentlichen Krönungsakte, die ersten zwei Abschnitte der Messe, hernach, während der Überreichung der verschiedenen Reichskleinodien, drei Motetten. Während der Glückwünschung wurde auf der Orgel gespielt und ein »*Te deum*« gesungen und zum Schluß ein dänischer Psalm »*Gud give vor Konning og al Övrighed Fred*« (Gott gebe unserm König und aller Obrigkeit Frieden). Die große Ehrenpforte, die der Krönungszug auf dem Rückwege passirte, war in zwei Etagen theils von Paukern und Trompetern, theils von den Instrumentisten und Sängern des Königs eingenommen. Als der König durch die Pforte ritt, wurde er von einem Engel, der mittelst eines sinnreichen Mechanismus über ihn herabsank, gekrönt, während die Pauken geschlagen, die Trompeten stark geblasen wurden, »und Musikanten singen und Instrumentisten spielen«.

Von den übrigen Festlichkeiten wollen wir, des musikalischen Interesses wegen, der Aufzüge und Inventionen, die mit dem Ringelrennen verknüpft waren und zwei Tage dauerten, erwähnen. Mit derselben kindlichen Freude, mit welcher die Südländer ihren Karneval feiern, gingen alle diese Fürsten, Prinzen, Herzöge und Edelleute in dem Maskeradenspiel auf. Die Fiktion war, daß der Papst Sergius VI. zur Feierlichkeit eingeladen hätte, und die Musikanten des Königs traten daher im ersten Aufzuge als Mönche und Eremiten auf. Dann kamen die magdeburgischen Trompeter[1] und Musikanten nach türkischer Mode. in blau und weiß gekleidet, die brandenburgischen in gelb und weiß, die holsteinischen als 4 polnische Spielleute in blauen Röcken und mit kleinen rothen Hüten; sie spielten auf großen polnischen Sackpfeifen, aus einem ganzen Bocksfell verfertigt, und auf einer kleinen Trommel. Ferner drei Instrumentisten mit Harfe, Laute und Fiedel in der österreichischen Kleidertracht, lange schwarze Röcke mit gelben Schnüren. Den nächsten Tag traten auf vier Sängerknaben als Amorinen mit lieblichem Gesang, in weißen, seidenen Kleidern; im folgenden Aufzuge, Fortuna's Wagen, waren sechs Instrumentisten, im selben Kleide der Unschuld,

[1] Die Stadt hatte sich vertreten lassen.

stufenweise auf drei Grasbänken mit Posaunen und Zinken aus purem Silber aufgestellt. In den späteren Aufzügen finden wir Instrumentisten in Engelgestalt mit vergoldeten Flügeln, in heidnischer Kleidung als Trabanten der Frau Venus, als Choristen herrlich auf Laute, Harfe und Geige spielend, als Wilde auf kleinen Pferden in Hirschgestalt reitend, als Meermann und Meerweib: »der Mann eine kleine Trommel schlagend und auf einer Flöte pfeifend, während das Meerweib eine Laute schlug« u. s. w.

Man sieht, daß die verschiedenen Gruppen immer für sich auftreten, in Abtheilungen von 3—6 Mann, einmal die Bläser für sich, Posaunen und Zinken, ein andermal die Saiteninstrumente, Laute, Harfe und Geige: von einem Orchester im modernen Sinne war ja damals noch nicht die Rede.

Wir haben uns so lange bei diesen Feierlichkeiten aufgehalten, um zu zeigen, daß auch im hohen Norden der Geist der Renaissance sich geltend machte, und zwar in den prachtvollsten, überschwänglichsten Formen.

Wie schon erwähnt, darf man die reiche Musikentfaltung zur Zeit Christian's IV. wohl wesentlich dem König selbst zuschreiben, und in seiner auch sonst so reichbegabten Natur ist dies sein stets und unter allen Umständen reges und thätiges Musikinteresse einer der schönsten Züge. Eine musikalische Natur von Geburt, hat er seine Anlagen durch technische Übung und Beschäftigung mit der Tonkunst weiter entwickelt. Schon aus seiner Kindheit haben wir davon Proben. In seinem Schreibbuche finden wir noch 3 Reihen Uebungen im Notenlesen mit den damals üblichen Solmisationssilben *ut, re, mi, fa, sol, la*, die er täglich zu repetiren hatte, und daß er eifrig darin gewesen, geht aus einem Aufsatze in seinem lateinischen Aufgabebuche hervor, worin er in komischem Knabenernste und Knabenlatein seinem Mitlehrling, Sohn des Niels Friis zu Hesselager, vorhält, daß er die musikalischen Uebungen nicht fleißig genug betreibe: »*Mihi videtur, mi Frisi, quando exercemus nos in Musica, tum canis non tam diligenter, ut te deceret, hoc non placet mihi, nam semper putavi, te esse diligentem puerum profecto, si posthac percepero tuam negligentiam, persuades tibi certo, accusabo te coram magistro*«. Wer dieser Lehrer in Musik gewesen, wissen wir nicht; möglich ist es, daß der Lehrer des Prinzen, Hans Mikkelsen, auch dieses Fach übernommen habe. Aus seinen jungen Tagen haben wir noch eine Nachricht über ihn, die von einem deutschen fahrenden Studenten herrührt, der ihn im Jahre 1590 in Ringsted traf. Der 13jährige König ließ sich bei der Tafel mit Trompeten und Musik

aufwarten und freute sich darüber »so daß er lustig wurde«. Daß Christian IV. sich persönlich an der Ausführung von Musik betheiligt hat, dafür haben wir das Zeugniß eines Zeitgenossen, wie auch daß er in eigener Person die, welche sich zu Dienst in seiner Kapelle einstellten, examinirte.

Ganz amüsant ist es nun zu sehen, wie der Geist der Sparsamkeit, welcher in Bezug auf die Kapelle in den Tagen der Vormundregierung herrschte, mehr und mehr weichen muß. Man hätte glauben sollen, daß, nach dem großen Aufwande bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten, eine Reaktion eintreten würde. Es wurden wohl auch einige Einschränkungen vorgenommen, am fühlbarsten durch den Abgang der fünf letzthin angenommenen Instrumentisten. Aber andererseits behielten sowohl das Trompeter- wie das Sängercorps ihre alte Stärke; das erste wurde sogar erweitert — es zählte jetzt nicht weniger als 3 Pauker — und es dauerte auch nicht lange, bis das Instrumentistencorps wieder erweitert wurde, ja es wurde sogar besonders begünstigt. Hat der junge König aus ökonomischen Gründen oder aus Rücksicht auf das damals Gebräuchliche es gleich für gut befunden, die Segel zu reffen, so hat seine musikalische Natur doch bald die Oberhand bekommen, und die Sparsamkeitsrücksichten sind in den Hintergrund getreten. Dazu kamen noch neue äußere Veranlassungen, seine Hochzeit im Dezember 1597, und die bald danach stattfindende Krönung der Königin. Das erste günstige Zeichen waren einige Löhnungserhöhungen. So wurden unter den zwölf Hauptsängern sechs ausgewählt, die eine Art Elitecorps bilden sollten. Sie hatten täglichen Dienst und sollten immer dem König folgen. Jeder von ihnen bekam 100 (früher 58 Thlr.) jährlich. Besonders bevorzugt wurde der junge Instrumentist Melchior Borchgrevinck,[1] der jetzt nicht weniger als 196 Thlr. bekam, d. i. mehr als die übrigen Instrumentisten, ja sogar mehr als der Hoforganist Andr. Thide, ein Beweis, daß der junge Mann, der später eine wichtige Rolle spielen sollte, sich schon jetzt des Königs besonderer Gunst freuen konnte. Ferner wurde die Kapelle mit neuen Instrumenten versehen. Entweder können deren früher nicht viele gewesen sein, oder das Bedürfniß nach guten Instrumenten hat sich stark geltend gemacht, denn in den Jahren um die Krönung herum ist die Bewegung auf diesem Felde ganz auffällig. Es war damals eine umständliche Sache, dergleichen Waaren habhaft zu werden. Eigene Instrumentenmacher hatte Dänemark nicht — sie erschienen, wie wir sehen werden, erst später —; die Instrumente mußten daher vom Auslande geholt werden, und das bedeutet bei den damaligen primitiven Handels-

[1] Wahrscheinlich ein Sohn des früheren Kapellmeisters.

verhältnissen, daß der König expreß einen Mann ausschicken mußte, um sie zu kaufen. Wir wissen schon, daß Joh. Kortenberg im Jahre 1596 nach Nürnberg geschickt wurde, um vier Posaunen zu kaufen. Im selben Jahre wurde auch Melchior Borchgrevinck nach Danzig, in der Zeit eine in musikalischen Angelegenheiten gesuchte Stadt, geschickt, theils um eine neue Symphonie (Klavier) und andere ungenannte Instrumente zu kaufen, theils um drei Sängerknaben zur Kantorei anzuwerben. Im folgenden Jahre wurde er nach England geschickt, wieder um verschiedene Instrumente einzukaufen. Noch einige Jahre später (1601) zog ein anderer kgl. Instrumentist, der Lautenist John Dowland, nach England, um Instrumente im Belaufe von 300 Thlr. zu erstehen. Christian IV. hatte aber jetzt als Musikliebhaber einen so guten Namen, daß seine Leute nicht mehr in der Welt herumzuziehen brauchten, um Instrumente habhaft zu werden, sondern man kam zu ihm. Einer der sächsischen Trompeter, die zur Krönung engagirt wurden, kam im folgenden Jahre wieder, und hat dem König 24 Messingtrompeten für 168 Thlr. verkauft. Es dauert nicht lange, so ist wieder ein Instrumentist aus Thorn, ein Johannes Amen, da mit einer Sammlung Instrumente, wovon für 100 Thlr. angeschafft wurde; außerdem bekam er 40 Thlr. als Belohnung für andere, die er dem König geschenkt hatte. Dies war so ziemlich der letzte direkte Import. Interessant ist es immerhin, daß der Bedarf groß genug war, eine inländische Industrie, die (schon 1599) vom Instrumentisten Adam Pickerow gegründet wurde, hervorzurufen; doch hiervon später.

In der Kapelle selbst zeigt sich eine bedeutende Entwickelung. Nach etlichen Jahren ist der Musiketat schon bemerkenswerth. Außer dem allgemeinen Interesse für Musik hat der junge König augenscheinlich mit den großen, berühmten Kapellen des Auslandes, mit denjenigen in London, Warschau, München wetteifern wollen. Und es gelang ihm wirklich in dem ersten glücklichen Drittel seiner Regierung, dies Ziel zu erreichen. Auf ihrem Höhepunkt war seine Kapelle eine der zahlreichsten und bestversorgten Europas.

Er lenkte zuerst seine Aufmerksamkeit auf das Instrumentistencorps. Es war dies das am schwächsten besetzte, aber gleichzeitig der Repräsentant einer modernen Strömung in der Musik. War die Domaine des Sängercorps zunächst die Kirche, so hatten die Instrumentisten für ihren Theil die Tafel und den Rittersaal.

Bei der Erweiterung dieses Corps war der König ausschließlich auf das Ausland verwiesen. Die Wiege der Musik hatte weit vom Norden gestanden, aber auch in den meisten anderen Ländern waren die eigentlichen Kunstmusiker alle Fremde. Gewisse Länder hatten

ja hier eine Art Monopol; so kamen die Sänger gewöhnlich aus der Heimath der Kontrapunktik, den Niederlanden, die Instrumentisten von der Geburtsstätte der neuen Kunst, Italien und theilweise aus Deutschland. Während der ganzen Regierungszeit Christian's IV. sieht man daher eine fortwährende Einwanderung von fremden Musikern, zuerst namentlich Instrumentisten, später, als der Sologesang sich zu zeigen anfing, auch Sängern. Besonders in den ersten Jahren machte sich die Einwanderung stark geltend; nachher wurde sie etwas gehemmt, theils durch die anbrechende inländische Produktion von Musikern, theils durch die stets zunehmende Ebbe in der Staatskasse. Erwähnen müssen wir auch, daß Polen, dessen Kapelle damals zu den renommirtesten gehörte, wie auch einige Städte in den Ostseeländern, namentlich Danzig und Thorn, ein nicht unbedeutendes Musikkontingent stellten.[1] Durch seine Verwandtschaft mit dem englischen, braunschweigischen und kursächsischen Hofe hatte der König auch Gelegenheit, seinen Musikerbestand zu erneuern. Die Kapellen aller dieser Höfe waren rühmlichst bekannt, und wir treffen denn auch nach und nach nicht wenige Musiker aus London, Wolfenbüttel und Dresden am dänischen Hofe.

Von den ausländischen Berühmtheiten ist unter den in der ersten Zeit angestellten der Komponist und Lautenist John Dowland hervorzuheben. Er war nicht nur ein begabter Künstler, sondern, was damals auf diesem Gebiete seltner, auch ein kenntnißreicher und gebildeter Mann. Dowland war Baccalaureus Musicae an der Universität zu Oxford und hat den gelehrten Musiktheoretiker Ornitoparchos übersetzt. Als Musiker konnte er sich der ungetheilten Bewunderung seiner Zeitgenossen freuen, besonders als bezaubernder Lautenist, ja er ist sogar in einem Sonette, das man, und nach Grove gewiß mit Recht, dem Shakespeare zuschreibt, verherrlicht worden:

»*If music and sweet poetry agree*
As they must needs, the sister and the brother,
Then must the love be great 'twixt thee and me
Because thou lovest the one, and J the other.

[1] Der Verkehr zwischen Kopenhagen und diesen Ostseestädten war in musikalischen Angelegenheiten um diese Zeit so lebhaft, daß der auch als Komponist bekannte braunschweigische, später brandenburgische Kapellmeister Nicolaus Zangius in einem Schreiben, dat. von Danzig 2./8. 1599, sich dem dänischen König einfach als Impresario zum Herbeischaffen guter Instrumental- und Vokalmusiker darbot. Da wir in der folgenden Zeit häufig Leute aus dieser Gegend in dänischem Dienste antreffen, ist es möglich, daß Zangius bei den Engagements Vermittler gewesen.

Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish human sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such
As passing all conceit, needs no defence«.

Auch als Komponist war er populär; seine *Songs or Ayres* erlebten mehrere Auflagen, und durch seinen Sinn für melodischen Ausdruck und Feinheit wurde er in der englischen Gesangs-Litteratur bahnbrechend. Am dänischen Hofe wurde Dowland im Jahre 1598 als Instrumentist angestellt mit 500 Thlr. jährlich, einem bis dahin unerhörten Gehalt, welcher dem der hohen Staatsbeamten gleichkam. Dazu kamen noch besondere Gnadenbezeugungen, so im Jahre 1600 als Extrageschenk die nette Summe von 600 Thlr. Er blieb acht Jahre in Dänemark; in diese Jahre fallen seine zweite Sammlung von »*Songs or Ayres for the Lute*« und seine »*Lachrymae or seaven Teares, figured in seaven passionate Pavans*«, fünfstimmig für Laute und Streicher. Das Verhältniß aber, das sich anfangs zu aller Betheiligten Zufriedenheit gestaltet hatte, wurde durch seine Unzuverlässigkeit nach und nach lockerer, und trotzdem man ihm wiederholentlich pekuniär auf die Beine half, nützte alles nichts, und er mußte im Jahre 1606 entlassen werden. Von seinem späteren Schicksal wissen wir nur, daß er im Jahre 1626 in englischem Dienste gestorben.

Auch in den Veränderungen innerhalb der Sängerschaar spürt man die neue Zeit. Sie wurde sowohl nach Quantität wie besonders auch nach Qualität verbessert und entwickelte sich um diese Zeit von der überlieferten Bescheidenheit zu größeren, der Zeit mehr entsprechenden Formen, was man vielleicht theilweise dem neuen Musikstyle, der Monodie mit ihren höheren Ansprüchen an die vokale Fertigkeit und den Vortrag jedes einzelnen Sängers zuschreiben darf.

Um tüchtige Leute zu bekommen mußte man, wie bei den Instrumentisten, so auch hier seine Zuflucht zum Auslande nehmen. Es wurden Sendboten theils nach den Niederlanden, theils nach Prag geschickt. Von den neuangestellten wollen wir des Altisten Nicolaus Gistou (Giustow) erwähnen, der auch einzelne kleinere Kompositionen, sowohl vokale (in Borehgrevinck's Madrigal-Sammlung *Giardino novo*) wie auch instrumentale (in Füllsach und Hildebrand's Sammlung von Galliarden und Paduanen, Hamburg 1607—9) hinterlassen hat. Er wurde mit einem Gehalte von 144 Thlr. angestellt, also auf einer Stufe mit den Instrumentisten. Von den übrigen sechs neuen Leuten, deren Gage sich sogar auf 200 Thlr. belief — ein ganz netter Sprung von den früheren 58 — nennen

wir hier nur Johannes Tollius (Tholius), als Komponist von Kirchenmusik und Madrigalen, in Heidelberg und Venedig erschienen, bekannt; er wurde auch mit 300 Thlr. bezahlt. Das allgemeine Niveau der Sängerschaft hat sich ohne Zweifel bedeutend gehoben; es ist mehr europäisch geworden.

Nach allen Richtungen war die Kapelle Christian's IV. in den ersten Jahren nach der Krönung in stetiger Entwickelung gewesen. Ein neuer Wille, jung und kräftig, mit ausgeprägtem Interesse für die Tonkunst, hatte die Führung übernommen. Aber wie die Verhältnisse lagen, war der König bisher, um sich mit den nöthigen und begehrenswerthen Musikelementen zu versehen, vom Auslande abhängig gewesen. Es blieb aber nicht dabei. Sollte die Tonkunst nicht fortwährend eine fremde Kulturpflanze bleiben, sollte sie in der heimischen Erde Wurzel schlagen, so mußte für eine Akklimatisirung gesorgt werden. Es war eine große Aufgabe, dies damals ins Werk zu setzen. Daher spricht nichts so sehr für Christian's IV. Liebe zur Musik und Sinn für ihre Bedeutung, als daß er auch diese Seite der Sache anfasste. Und er hat es erlebt, die Früchte seiner Arbeit zu sehen.

Erstens wurden Lehrlinge bei den hervorragenden Kapellisten fest angestellt. Es ist oben von den acht Sängerknaben die Rede gewesen, die, neben ihrem Dienste als Diskantisten, in den musikalischen Disciplinen vom Kapellmeister unterrichtet und, wenn sie Anlagen zeigten, später als Instrumentisten oder Sänger benutzt wurden. Ferner wurden Lehrlinge bei den Instrumentisten selbst angebracht. Sie wurden in »allerhand musikalischen Instrumenten« unterrichtet; es wurde nämlich damals ebensoviel Gewicht auf die Quantität wie auf die Qualität der instrumentalen Technik gelegt; es galt, etwas auf verschiedenen Instrumenten zu können. Auch die Trompeter hatten ihre Lehrlinge.

Aber noch wichtiger war es, daß junge Talente mit dem Auslande Bekanntschaft machten. Denn, wie man sich auch bestrebt hatte, die Verhältnisse zu bessern, so genügten sie doch noch nicht den Forderungen, die man an eine höhere Ausbildung stellen mußte. Ebenso wie die jungen Edelleute nach fremden Ländern, die Studenten nach Rostock und anderen deutschen Universitäten, nach Paris, Montpellier und Padua zogen, war es auch nothwendig, daß die Musiker nach dem Auslande geschickt wurden, wenn des Königs Absicht, Tonkünstler von dänischer Nationalität zu bilden, verwirklicht werden sollte. Er zauderte auch nicht und als kundiger Mann wählte er eben den Ort, wo die Entwickelung am besten vor sich gehen konnte. Und das

war Venedig. Die glänzende Handelsstadt hatte die Erbschaft der Niederlande angetreten und den Weltruf als die vornehmste Stätte für Musikpflege erworben. Mehr als irgend eine andere Stadt zog sie daher die jungen Musiktalente an sich. Vor allen waren es die zwei Gabrieli, besonders Giovanni Gabrieli, der um diese Zeit in seiner vollen Manneskraft stand, ein von Allen bewunderter Meister und Lehrer. Zu ihm strömten die Scholaren aus der ganzen Welt, und es war auch zu ihm, daß Christian IV. diejenigen seiner jungen Leute schickte, welche er für entwickelungsfähig hielt. Die erste Abtheilung bestand aus zwei Sängern, dem Organisten Melchior Borchgrevinck sammt dessen zwei Lehrlingen, Hans Nielsen und Mogens Pedersön, also in allem 5. Sie reisten im Frühjahr 1599 und kehrten zurück nach Verlauf eines Jahres. Man spürt den Nimbus, mit dem die Reise sie umgeben hat, in der steigenden Löhnung, die, was Borchgrevinck betrifft, sogar auf 320 Thlr. erhöht wurde. Der Versuch hatte wahrscheinlich gute Resultate gebracht, denn er wurde in der ersten glücklichen Periode der Regierung Christian's IV. öfters wiederholt. Italien und Giov. Gabrieli waren stets das Ziel. Und der Aufenthalt hat sich auch meistens auf einen längeren Zeitraum erstreckt, ja wir sehen sogar, daß der Instrumentist und Komponist Mogens Pedersön, als er das zweite Mal mit einem besonderen Empfehlungsschreiben an Gabrieli ausgeschickt wurde, über vier Jahre in Venedig verweilte.

Gabrieli starb 1613 und hiermit wie mit dem ein paar Jahre vorher ausgebrochenen Kalmarkriege hörten diese Ausbildungsreisen nach Venedig auf. Doch nur vorläufig. Denn so lebendig war immer die Erinnerung an die venetianische Musik, daß noch im Jahre 1619 zwei Musiker vom Hofe Christian's IV. nach Venedig zogen; es war aber auch das letzte Mal.

Auch anderwärts wurden Lehrmeister gesucht. An dem durch Freundschaft und Verwandtschaft verbundenen braunschweig-lüneburgischen Hofe war damals ein hervorragender Lautenist, Namens Gregorius Howett. Zu ihm wurde im Oktober 1606 der obengenannte Hans Nielsen geschickt, um sich dort zu vervollkommnen. Ferner war es England, wo unter Elisabeth die nationale Musik ihre üppigsten Blüthen entfaltete, besonders hatte das Madrigal in Komponisten wie William Bird, John Bull, Thomas Morley u. s. w. eifrige und hervorragende Pfleger gefunden. Wahrscheinlich war es in Rücksicht auf diese bedeutende Kunstentwickelung Englands, wenn im Jahre 1611 vier dänische Musiker, worunter Mogens Pedersön, an den Hof Jacob's I. geschickt wurden. Der Aufenthalt dauerte drei Jahre.

Selbst auf das Trompetercorps erstreckte sich des Königs Fürsorge. 1604 wurde ein Lehrling an den Hof des Kurfürsten von Sachsen zur weiteren Ausbildung geschickt.

Wir haben oben gesehen, wie sehr der König sich bestrebte, ausländische Berühmtheiten an seine Kapelle zu knüpfen. So wurden im Jahre 1607 wieder zwei Größen angestellt, nämlich Jacobus Merlis als »Fiolista« und Vincentius Bartholutzius als Organist mit den unerhört hohen Gehältern von 600 und 1000 Thalern. Von diesen hatte Bartholutzius, der früher am Hofe König Sigismund's war, sowohl als Organist wie besonders als Komponist einen angesehenen Namen. Er starb aber schon 1608.

In diese Zeit fällt eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale in zwei Bänden, von Melchior Borchgrevinck herausgegeben (1605—1606). Der Titel des ersten Theiles lautet: *Giardino novo bellissimo di varii fiori mvsicali scieltissimi. Il Primo libro de Madrigali A Cinque Voci.* Der zweite Theil erschien 1606 und noch im selben Jahre eine zweite Auflage des ersten Theils[1]. Sie bringen zusammen 52 Madrigale, die meisten von italienischen Komponisten. Sammlungen dieser Art waren damals Mode. Die genannte enthält hauptsächlich Werke venetianischer Kunst und darf wohl als die Frucht des Aufenthaltes Borchgrevinck's in Venedig betrachtet werden. Die vorzugsweise vertretenen Komponisten sind Monteverdi mit 6 und Leone Leoni mit 8 Madrigalen; daneben mehrere jetzt ziemlich vergessene Namen und schließlich sind drei dänische Hofmusiker vertreten, nämlich Borchgrevinck und Nicolo Gistou mit je zwei Madrigalen sammt Hans Nielsen (Giovanni Fonteio) mit einem. Von diesen letzten, die ja von besonderem Interesse wären, hat man leider nur das eine »*Amate mi ben mio*« von Borchgrevinck vollständig, eine nicht eben bedeutende Komposition[2]. Aus seiner Vorliebe für Monteverdi, von dem er sogar das seiner Zeit so angefochtene Madrigal »*Cruda Amarilli*« in die Sammlung aufgenommen hat, darf man wohl schließen, daß er zu den Reformfreunden gehört habe.

Erwähnen müssen wir auch eine andere Sammlung, die zwar in Hamburg erschien, aber durch die vielen Beiträge dänischer Hofmusiker von einem gewissen Interesse ist. Es ist dies: »*Auszerlesener Paduanen vnd Galliarden . . . zu fünff Stimmen auff allerley Instrumenten vnd in sonderheit auff Fiolen zu gebrauchen*« u. s. w.

[1] S. Emil Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Berlin, Haack, 1892, Bd. II, S. 493 ff.

[2] Im dänischen Original als Notenbeilage I in Partitur mitgetheilt.

von Zacharias Füllsach und Christian Hildebrand (Hamburg, zwei Theile 1607 und 1609). Von den 84 Tanzmelodien sind nicht weniger als 34 von dänischen Kapellmitgliedern. Dieser Umstand dürfte ein Zeugniß sein, daß ihr Ruf nicht gering war und sich über die Landesgrenze hinaus erstreckte.

In Folge des Kalmarkrieges (1611—13) büßt die Kapelle recht viel von ihrer Stärke ein. Die Sänger werden auf 12, die Instrumentisten auf 9 reducirt; ja es vergeht noch ein Jahr nach dem ja sonst glücklichen Kriege, bevor ein Aufgang zu verzeichnen ist. Aber dann kommt auch der Umschlag mit einem Male, und die Kapelle tritt in eine Blüthezeit hinein, die gegen das Jahr 1618 die volle Entfaltung bringt.

Erstens treten die Kapellmitglieder, die sich in England aufgehalten hatten, 1614 wieder ein. Ferner werden im selben Jahre mehrere neue Instrumentisten angestellt, und es sind wieder wie früher Polen und Prydtzenn (Preußen, also wohl die Städte Danzig und Thorn), die das Kontingent stellen. Das Instrumentistencorps ist durch diesen Zuwachs von 9 auf 20 Mitglieder gestiegen. Aber damit nicht genug. In den nächstfolgenden Jahren 1615—18 werden fortwährend neue Spieler angestellt, so daß das Corps im Jahre 1618 mit den drei Lehrknaben nicht weniger als 30 Mann zählt. Von besonderem Interesse ist es, unter den letztangestellten auch den Komponisten geistlicher Lieder Johann Schop, den Sänger der Melodien »Werde munter, mein Gemüthe«, »Ermuntre dich, mein schwacher Geist« u. a. zu finden. Er war mehr als drei Jahre in dänischem Dienste (1./11. 1615—17./3. 1619), wohl auch hier, wie früher in Wolfenbüttel, als Violinist. Von seiner Wirksamkeit verlautet übrigens nichts.

Daß dies glückliche Jahre gewesen, zeigt sich auch in dem wachsenden Interesse für die Sängerkapelle. Der Kapellmeisterposten, der seit Trehous' Abgang 1611 vakant gewesen, wurde 1618 mit dem öfters erwähnten Melchior Borchgrevinck besetzt; ebenfalls wurde ein Vicekapellmeisterposten eingerichtet, auf den Mogens Pedersön befördert wurde. Und in der Zeit vom Februar bis zum April 1618 wurden nicht weniger als 10 neue Sänger angestellt, zwar lauter einheimische, die aber brauchbar gewesen sein müssen, denn die meisten verblieben in der Kantorei. Mit diesem Zuwachse und den 6 Diskantisten war die Kantorei im Mai 1618 auf 31 Sänger gestiegen. Dazu kam das Trompetercorps, 16 Mann, und 30 Instrumentisten, in allem 77 Mann. Für das Jahr 1618—19 betragen die Ausgaben für den Musiketat 10197 Thaler.

Christian IV. konnte auf seine Kapelle stolz sein. Sie war eine der größten und bestausgerüsteten der damaligen Zeit; sie konnte mit den berühmtesten wetteifern, ja überflügelte die meisten, und wurde in Größe nur von einigen wenigen, wie z. B. der Münchener Kapelle (92 Mitglieder) übertroffen. Christian IV. verstand es auch, diesen stattlichen Musikapparat zur Geltung zu bringen, und bei den vielen in diesen Jahren am dänischen Hofe stattgehabten Feierlichkeiten sehen wir die Kapelle eine thätige und glänzende Rolle spielen.

Daß auch sonst ein rühriges musikalisches Leben geherrscht hat, dafür zeugt, daß in diesen Jahren nicht weniger als drei größere Musikwerke ans Licht kamen. Das erste ist eine Sammlung dreistimmiger kleiner Madrigale, von dem Sänger Hans Brachrogge komponirt und 1619 erschienen[1]. Sie enthält 21 Stücke (wovon jedoch zwei aus Mogens Pedersön's Feder herrühren), und zeichnet sich, wenn nicht gerade durch Kunst, so doch durch eine gewisse Frische aus; unter den Madrigalen heben sich die von Mogens Pedersön durch ihre interessantere Behandlung günstig hervor[2].

Von bedeutenderem Interesse ist ein zweites Werk, nämlich das von Mogens Pedersön herausgegebene »*Pratum spirituale* d. i. Messen, Psalmen und Motetten wie sie in Dänemark und Norwegen gebräuchlich«, Kopenhagen 1620. Es enthält in meist fünfstimmiger Bearbeitung 28 der damals gebräuchlichsten Psalmen, dazu drei »Kyrie«, zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten zu singen, ferner Responsorien, auf dänisch und auf lateinisch — wie oben berührt, hatte die Liturgie noch theilweise einen katholischen Charakter, besonders an den Festtagen — endlich ein Bruchstück einer lateinischen Messe und drei Motetten mit lateinischem Texte. Es ist also ein recht umfassendes Werk und nach der mitgetheilten Probe (eine Motette über den 67. Psalm »*Deus misereatur nostri*«[3]) zu schließen, war Mogens Pedersön ein mit der kontrapunktischen Technik wohlvertrauter Komponist. In seiner Bearbeitung der Kirchenmelodien scheint er von Johannes Eccard beeinflußt zu sein.

Obwohl in etwas ferner Verbindung mit dem vorliegenden Gegenstand müssen wir doch einer Sammlung, die auch in diese Jahre fällt und so zu sagen eine volksthümliche Ergänzung zum *Pratum spirituale* bildet, Erwähnung thun: König Davids Psalter, gesangsweise ausgesetzt und von Anders Arrebo herausgegeben,

[1] S. Emil Vogel, a. a. O. Bd. I, S. 116.

[2] Das 16. Stück: *Angioletta che sola* ist im dänischen Original als Notenbeilage II mitgetheilt.

[3] Notenbeilage III des dänischen Originals.

Kopenhagen 1633. Sie enthält etwas über hundert ältere Psalmenmelodien; überall ist die strenge Diatonik der Kirchentonarten ohne Zugeständnisse an die moderne Chromatik konsequent durchgeführt.

Seit dem Anfang des Jahrhunderts haben wir also drei größere und kleinere Werke auf dem Gebiete der eigentlichen Kunstmusik, nämlich das früher erwähnte Sammelwerk von Borchgrevinck und die zwei obengenannten Werke von Brachrogge und Mogens Pedersön, als von dänischen Musikern herausgegeben und theilweise komponirt und in Dänemark erschienen aufzeigen können. Im Vergleich zu der übrigen litterarischen Magerkeit der Zeit ist diese musikalische Produktion ein recht bemerkenswerther Zug.

Im Jahre 1618 hatte die Kapelle ihren Höhepunkt erreicht. Im folgenden Jahre litt sie zwar argen Schaden durch die Pest, die damals in Kopenhagen wüthete und nicht weniger als 18 Mitglieder hinwegraffte. Sie wurden aber bald ersetzt und es vergehen noch mehrere Jahre, bevor ein wirklicher Niedergang zu spüren ist. Es ist eigentlich erst nach der unglücklichen Theilnahme am dreißigjährigen Kriege, daß der Zustand als ein wesentlich anderer hervortritt. In den Übergangsjahren sind es die Trompeter und Sänger, die unter der Ungunst der Zeiten zu leiden haben, während die Instrumentisten ihre günstige Position bewahren. Durch mehrere Jahre sind die Ausgaben für diesen Etat ebenso groß, wie für die zwei anderen zusammen. Doch wurden bei den neuen Anstellungen die Gehälter etwas knapper zugemessen; man merkt auch hier, daß eine gewisse Nüchternheit eingetreten. Der König läßt sich aber noch immer die durch zufälligen Abgang im Laufe der Jahre nöthige Vervollständigung seines Instrumentistencorps angelegen sein. Den neuen Anstellungen nach, ist es besonders die Verbindung mit England, die aufrecht gehalten wird. Die meisten neu geworbenen Spieler sind Engländer, von welchen aber nur zwei uns interessiren, nämlich William Brade, seiner Zeit ein beliebter Tanzkomponist, der in Hamburg und Frankfurt a. d. Oder mehrere Sammlungen Instrumentalstücke, aus Paduanen, Galliarden und Couranten bestehend, herausgegeben hat, und Thomas Simpson, der in Frankfurt eine Sammlung »Neue Pavanen, Galliarden etc.« und in Hamburg ein »Tafel-Consort allerhand lustiger Lieder« verlegt hat.

Die Kantorei, die auch sonst recht große Verluste zu verzeichnen hatte — im Jahre 1622 wurden auf einmal 7 Mann entlassen — wurde durch den Abgang Mogens Pedersön's geschwächt. Er verschied in jungem Alter im Januar 1623. Mit ihm sinkt eine der Hauptgestalten der Kapelle dahin; nicht nur repräsentirt er in

diesem internationalen Bienenkorb das dänische Element, die aufdämmernde einheimische Tonkunst, sondern er scheint auch seinen Platz in einer Weise ausgefüllt zu haben, die des Königs schon frühzeitiges Interesse für ihn gerechtfertigt zeigt. Sein Nachfolger war der früher erwähnte Hans Nielsen, also wieder ein Däne und wieder ein Instrumentist, was für deren überlegene Stellung gegenüber den Sängern zeugt.

Ein nicht unwichtiges Konto in den Rechenschafts-Berichten dieser ersten und glücklichen Hälfte der Regierung Christian's IV. betrifft die Orgeln; es werden häufig verschiedene Summen, größere und kleinere, theils zum Bau neuer Werke, theils zu Reparaturen ausgezahlt. Unter den Orgelbauern treffen wir zwei rühmlichst bekannte Namen. Es sind dies Nicolai Maas aus Stralsund und Esaias Compenius aus Braunschweig, der berühmteste Orgelbauer der damaligen Zeit. Der erste, ein in seinem Fache tüchtiger Meister, von Michael Prätorius mit besonderer Achtung genannt, war von 1601 bis zu seinem Tode 1615 festangestellter Orgelbauer beim König. Als solcher hat er sich namentlich durch den Bau der großen Orgel in der Fredriksborger Schloßkirche bekannt gemacht. Auch die sogenannte Silberorgel, eine der Sehenswürdigkeiten der Fredriksborger Schloßkirche, hat er gebaut.

Die Fredriksborger Schloßkirche besitzt noch eine dritte Orgel, wohl die merkwürdigste von allen mit Rücksicht auf die ganz besonders vorzügliche Beschaffenheit der Arbeit und die reiche, künstlerische Einfassung. Wegen ihrer hervorragenden Eigenschaften ist sie mehrmals besprochen worden, ja noch in einer längeren Abhandlung in *Le monde musical* (1891) wird sie ein Kleinod, eines der reichsten und charakteristischesten Monumente des Orgelbaues vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts genannt. Nach Michael Prätorius, der sie eines der vornehmen Orgelwerke in Deutschland nennt, ist sie von Esaias Compenius 1612 »zu Hessen uffm Schlosse« gebaut, sie kam aber schon c. 1617 nach Dänemark; nach einem Rechenschaftsberichte zu schließen hat Compenius persönlich die Aufstellung überwacht.

Nach dem Tode des Nicolai Maas war ein Mann Namens Johan Lorentz lange Zeit hindurch der Orgelbauer Christian's IV. und hat als solcher mehrere große Werke gebaut.

Wir haben oben erwähnt, daß die unglückliche Theilnahme Christian's IV. am dreißigjährigen Kriege, wie für das ganze Land, so auch für den Musiketat ein Wendepunkt wurde. Von jetzt an geht es im Großen und Ganzen bergab; ab und zu, wie namentlich

während der Festlichkeiten bei Gelegenheit der Hochzeit des Kronprinzen Christian, flackert es wohl wieder auf, aber das rege Leben der ersten Zeit findet man nicht mehr. Merkwürdig genug sind es die Trompeter, die zuerst herhalten müssen; sie werden schon Anfang 1625, also zu Anfang des Krieges, auf 10 Mann vermindert; diese werden aber alle beritten gemacht. Die zwei übrigen Corps werden im selben Jahre zwar auch etwas vermindert, halten sich aber doch während der ersten Kriegsjahre in einer Stärke von 15 Instrumentisten und 17 Sängern, die Diskantisten mitgerechnet. Ja der König sieht sich sogar im Stande, im Sommer 1626 zwei neue Leute anzustellen, beide mit einem Gehalt von 300 Thalern, nämlich den Bassisten Eitel Friedrich Loringhoff und den Organisten Melchior Schild. In diesem letzteren hatte Christian IV. wieder einen berühmten Musiker an seinen Hof geknüpft. Schüler des bekannten niederländischen Orgelmeisters Sweelinck war er selbst ein großer Orgelvirtuos und daneben ein talentvoller Komponist, der bei den Zeitgenossen in großem Rufe stand. Da er aber zu seinen Lebzeiten nichts herausgeben wollte, ist es nur einem glücklichen Zufall zu verdanken, daß man wenigstens etwas von seinen Kompositionen kennen gelernt hat. Es sind dies zwei Orgelstücke, die in einem Exemplar von Gabriel Voigtländer's Oden und Liedern in deutscher Tabulatur niedergeschrieben sind und sich auf der Kgl. dänischen Bibliothek befinden. Sie enthalten 1. eine Melodie »Gleich wie daß feuwr« mit zwei Variationen und 2. eine *Paduana Lagrima*, ein im Tanzrhythmus der Paduane gehaltenes Stück, ebenfalls mit Variationen.[1]

Neben seiner Stellung als Organist war er auch Lehrer der königlichen Kinder d. h. der Kinder Kristine Munk's, mit welcher der König zur linken Hand verheirathet war. Sein Aufenthalt in Dänemark dauerte aber nicht lange; theils waren die Verhältnisse nicht günstig, theils waren mehrere der Kinder Kristine Munk's um diese Zeit nach auswärts geschickt. Er wurde schon im Mai 1629 und zwar mit den besten Zeugnissen entlassen, wandte sich nach Hannover und starb hier 1667 als ein nach den damaligen Verhältnissen ungewöhnlich wohlhabender Mann.[2]

Der Krieg ging einstweilen seinen unglücklichen Gang, was für die Kapelle nicht ohne die traurigsten Folgen blieb. Im

[1] S. Monatshefte für Musikgesch. 1888, S. 27 ff. und 35 ff., wo sie von Frl. H. Panum in moderner Notation mitgetheilt sind.

[2] S. die Untersuchungen Max Seiffert's in dieser Zeitschrift, Jahrg. 1891, S. 220 ff. Seine Entstehungsurkunde hat folgenden Wortlaut: »Wir Christian etc. vrkunden hirmit, Demnach der Ersame, vnser lieber getrewer Melchior Schild, vns

Jahre 1627 verliert sie ein Drittel ihrer Stärke, darunter einige der Spitzen wie z. B. den Kapellmeister Melchior Borchgrevinck, der sich aber mit seinem Kanonikat in Roskilde trösten konnte[1] und den Bassisten Loringhoff. Ja, im Jahre 1629, zu gleicher Zeit mit dem Friedensschlusse, zählt die Kapelle ein Minimum von 7 Instrumentisten und 4 Sängern außer den Diskantisten.

Der Krieg hatte die Finanzen des Königs erschöpft, und es vergehen ein paar Jahre, bevor ein Aufgang zu spüren ist. So hat man denn erst 1631 neue Anstellungen zu verzeichnen. Es sind in allem 8 Mann, darunter jedoch der 1627 verabschiedete Melchior Borchgrevinck. Die Löhnungen sind aber recht klein, und von »Spitzen« ist keine Rede; es sind lauter einheimische Leute mit der gewöhnlichsten Ausbildung. Aber hiermit war die fortschreitende Bewegung nicht abgeschlossen. Im Gegentheil, dies war nur der Anfang, und wie groß des Königs Neigung zur Musik gewesen, zeigt sich deutlich darin, daß er, sobald die Wunden nach dem Kriege einigermaßen geheilt und die Finanzen wieder in Ordnung sind, gleich an eine Verbesserung der Musikverhältnisse denkt. Wie so oft früher, mußte er auch diesmal seine Zuflucht zum Auslande nehmen. Ein Werber wird nach Preußen und Polen geschickt, und die Folge davon ist, daß in den ersten Monaten des Jahres 1633 nicht weniger als 9 Mann, nämlich 4 Sänger und 5 Instrumentisten angestellt werden. Unter diesen letzten müssen wir den Organisten Michael Cracowit, der zugleich Lehrer für die königlichen Kinder wurde, hervorheben.

Bevor wir aber die letzte gute Periode der Kapelle, die jetzt heranrückt, berühren, haben wir den Verlust eines Mannes, der mehr als irgend ein anderer als Repräsentant der im Vorhergehenden geschilderten Zeit dasteht, des Kapellmeisters Melchior Borchgrevinck

für organisten vnterthänigst gedienet, vnd seiner angelegenheit nach fernere beförderung zu erhalten, vns vmb gnädigste erlassung vnd ein gezeugnus seines wohlverhaltenes gehorsamst angelanget, welches wir ihm gnädigst wol gönnen vnd nicht verweigern mögen, daß gedachter Melchior Schild die Zeit seiner bei vns geführten bedienung sich fleißig, aufwärtig, vnd also betragen, vnd in allen verhalten hat, wie einem redlichen vnd qualificirten diener vnd organisten eignet vnd gebühret, vnd seiner vns geleistete pflichte erfordert haben, daß wir deßhalb auch mit ihm in gnaden wol sein friedlich gewesen. Gelanget demnach in Crafft dieses an alle vnd iede, so er damit belangen wird, nach standesgebühr, freundlich günstig vnd gnedigst, sie wollen nicht allein diesem vnserm gezeugnus wol getrawen, besondern auch Ihn Melchior Schilden, vmb obgedachtes wolverhaltens willen, zu allen gnaden, Churfürstl. beförderung vnd freundschafft sich zum besten recommendirt vnd anbefohlen sein laßen. Vrkundlich etc.«

[1] Es war nicht selten, daß die Sänger bei ihrem Abgang Pfarrstellen bekamen, wie es auch vorkam, daß sie neben ihrem Dienst in der Kapelle eine Küsterstelle innehatten, die dann nöthigenfalls von einem Substitut bedient wurde.

zu verzeichnen. Er hatte der Kapelle von der allerersten Zeit treulich gedient, erst als Diskantist, später als Instrumentist. Wir haben gesehen, wie seine Stellung schon früh eine hervorragende wurde und daß er im Jahre 1618 die nach Trehou ledige Kapellmeisterstelle bekam, womit der König für seine Person ein Kanonikat in Roskilde verband. Durch seine Tüchtigkeit, seine kompositorische Wirksamkeit wie durch seine kräftige Persönlichkeit hatte er eine bedeutende und angesehene Stellung erworben; mit ihm schwindet eine der Hauptgestalten der Kapelle.

Wir nähern uns jetzt der Begebenheit, wo der Hof in all seinem Glanze strahlen sollte, der Hochzeit Kronprinz Christian's mit der sächsischen Prinzessin Magdalena Sibylla, Tochter des Kurfürsten Johann Georg I. Es galt bei dieser Gelegenheit, den fremden Gesandtschaften gegenüber zugleich Dänemarks Stellung als Großmacht im Norden zu behaupten. Und wahrhaftig, der Luxus, der bei dieser Gelegenheit entfaltet wurde, ist selbst in dieser Renaissancezeit einzig. Die Hochzeit dauerte 14 Tage (vom 5. bis zum 18. Oktober 1634) und kostete dem Lande die damals ganz unsinnige Summe von 2 Millionen Reichsthaler.[1]

Wir haben oben gesehen wie die Kapelle, wohl theilweise mit Aussicht auf diese Begebenheit, wieder erweitert worden. Die Bewegung setzte sich fort und so bestand die Kapelle um diese Zeit (1634) aus 57 Mann, nämlich 17 Instrumentisten, 18 Sängern (die 6 Kapellknaben mitgerechnet) und 22 Trompetern. Hierzu kommen noch mehrere nicht festangestellte Leute, die zu der Festlichkeit herangezogen wurden; in den Berichten wird auch »der sächsischen Bergmusik« Erwähnung gethan, einer Schaar musicirender Bergleute, die wahrscheinlich der Prinzessin nach Dänemark gefolgt waren. Mit dieser Verstärkung zählte die Kapelle während der Festlichkeiten 50 Musikanten, 24 Trompeter — sie bliesen auf Silberinstrumenten — und 2 Paukisten, in allem 76 Mann.

Was aber der Begebenheit in musikalischer Beziehung erst ihren rechten Glanz verleihen sollte, war, daß man für die Kapellmeisterstelle keinen geringeren als Heinrich Schütz gewonnen hatte. Die Stellung als Kapellmeister am kursächsischen Hofe war ihm, wie wir wissen, nach und nach recht lästig geworden, und die Kriegsunruhen verschlimmerten den Zustand mehr und mehr. Die Initiative zu Schützen's Übersiedelung nach Dänemark scheint vom Kronprinz Christian ausgegangen zu sein. Dieser, ein großer Musikliebhaber, hatte auf seinen wiederholten Besuchen in Dresden Schütz und dessen

[1] Ein »Rigsdaler« (Reichsthaler) war um $^1/_6$ größer als ein »Daler courant«, der dem deutschen Thaler entspricht.

Fähigkeiten kennen gelernt, und der Wunsch ist dann in ihm entstanden, zu den bevorstehenden Festlichkeiten sich mit diesem bedeutenden Künstler schmücken zu können. Aber erst nach langen Verhandlungen kam der Plan zur Ausführung. Aus einem Briefe dat. von Hamburg 15. Februar 1633 vom sächsischen Abgesandten in Hamburg, Fr. Lebzelter, geht hervor, daß der Kronprinz sich an diesen gewendet hatte, um durch dessen Vermittlung mit Heinrich Schütz Verhandlungen einzuleiten. Lebzelter hat sich dann in Bewegung gesetzt und kann dem Prinzen die erfreuliche Mittheilung machen, daß Schütz willig sei und vielleicht schon zu Ostern kommen werde. Er schickt zugleich den Brief, den er von Schütz wegen dieses Engagements empfangen habe. Dieser Brief, der durch treuherzige Form und bescheidenen Ton für Schütz so charakteristisch ist, lautet folgendermaßen:

»DEm Edlen Vesten Vndt Wohlfürnemen herrn Friederich Lepzeltern, Churfl. Durchl. Wohlverordneten geheimbden Cammerdienern. Meinem Insonders grosg. herrn Vndt hochwerthen Vertrawten Freunde zu eignen handen. Hamburgk.

MEine iederzeit bereitwilligste dienste, nebenst Wünschung Eines glückseeligen freudenreichen Newen Jahrs, sambt aller Wolfarth leibes Vndt der Seelen hinwiederumb zuvorn.

Edler Ehren Vester Insonders grosg. herr Vndt Vertrawter werther freundt, Sein schreiben de dato friedrichsburgk den 8./18. Januarii, Ist mir gleich heut dato wol worden welches zu beandtworten Ich nicht Vnterlassen sollen Vndt wollen, Vndt berichte denselben hirmit freundlichen, das im betracht (Itziges meiner Profession wiedrigen Zustandes alhir) Ich numehr in die 3 Virtel Jahr lang fast, darmit ümbgangen binn Vndt bey Meinem gnedigsten h. mich Vntterthenigst bemühet habe das etwa auf 1 Jahr lang ich abermals gnedigste dimission erlangen, Vndt in Niedersachsen (Welche örter ich niemals gesehen) oder wo es mir gefallen würde, mich aufhalten möchte. Wie guete Wort ich auch Versuchet, habe ich solches doch bishero nicht erlangen mögen, Wann aber der continuirende harte zustandt bey Uns (welcher dem h. nicht Vnwissent ist, Vndt die Fortstellung des schweren Kriegswesens hinfern noch so balde nicht mindern möchte) bey gefaster resolution zu verbleiben, mich stark antreibet, ja nothdränget, als binn ich allerdings resolvirt gewesen, ehe des herrn jungstes schreiben mir auch zu handen kommen Ist, noch ferner, zu behaubtung dieser meiner intention, an Vnsern gnedigst. Churf. V. herrn mit gebürenden Vnterthenigsten discretion zu setzen.

Das nun dieses mein fürhaben (des h. angenemen zuschreiben

nach) so eine fürneme in der Weldt noch aufgehende Sonne mit gnedigen augen, so balt Vndt gleichsamb in der blüthe, anbliken thut, halte ich für ein gut Omen in meinem proposito, Vnd für Gottes sonderliche schickung. Bleibe auch meinestheils, ausserhalb Gottes gewalt, dahero so Viel desto mehr in meinem fürhaben bestendig, Es weis aber der h. gar wol wie gar schwerlichen der Vrlaub bey Vnsern Gnedigsten h. zu erlangen stehet, Vndt muss ich freylich gemachsamb gehen das Vnsern Gnedigsten herrn Ich nicht offendiren, auch andere ümb diesen hoff nun etliche Jahr sonder ruhm Verdienste gratia, wie auch meinen rückstehenden Rest ich nicht in gefahr setzen noch Verschertzen möge. Wan Ihre hochfürstl. Durchl. es belieben wolte, mit wenigen Inschrifften hirumb Vnsern gnedigsten Churf. Vndt h. zu ersuchen, das Seine Churf. Durchl. immittelst (Weil bey itzigigen Zustande ich wol abkommen könte) mir Ein Jahr deroselben Vntterthenigst aufzuwarten, gnedigst Vergönnen wolten, were meines erachts die beste beförderung dieses werks, Im fall auch Ihre hochft. Durchl. disfals bedenken trügen, könten Sie etwa durch den herrn dem h. Ober Cemmerir solche Expedition mündlichen mit gueter discretion zu Vorrichten, erzuchen lassen, Vndt wenn ich denselben auf meiner seite hatte hoffette ich die sache disto ehe durchzubringen, Ich habe auch ohne dessen in willen ehistes tages demselben in meinem namen derohalben zuzusprechen, Ich zweiffele aber fast daran das von mir er sich wirdt behandeln Vndt zum Vntterhändler gebrauchen lassen, Vndt lasset doch der meiste theil derenjenigen so teglich ümb Vnsern Gnedigst h. seindt, sich lieber gebrauchen, Ihre Churf. Durchl. bey gueten muht zu erhalten, als sachen so deroselben Verdrieslich (Worunter Ich halte das Urlaub bitten auch mit begriffen sey) fürzutragen. Mache mir aber keinen Zweiffel wann höchstgemelte hoffl. Durchl. wolerwehnten h. Ober Cämmerir hirumb in gnaden ersuchen liessen, Er, als auf einem gueten fundament, desto williger hinan gehen Vnd die sache ob gott wol, erhalten würde. Welches alles dem h. zu bereiffen, Vndt ferner bey hochf. Durchl. Ehistes zu vermittlen, ich hirmit anheimb geben, Insonderheit aber zum allerfleissigsten bitten thue, der h. *data occasione* bey höchstmehrgedachter f. Durchl., mich Vntterthenigst Recommendiren, Vndt meine Vntterthenigste begierde deroselben aufzuwarten mit gebürender revenz berichten wolle, Ihrer hochf. Durchl. besondere Inclination auch liebe zu der Profession der Music, habe in dero anwesen alhier bey anstellung meiner damals in Warheit schlechten Music Ich genugsamb selbst Verspüret, habe auch ohne des herren bericht dessen gewisse nachrichtung. Meine qualiteten seindt geringe, kann mich auch nichts rühmen als nur desen, das Vntter den fürnembsten Musicis in Europa ich gewesen,

Vndt nur einen schatten Ihrer Kunst erlanget habe, Jedoch wolte Ich hoffen, mit der hülffe Gottes, Ihrer hochfl. Durchl. (wo ferne anders deroselben meine arbeit gefallen würde) derogestalt bedienet zu sein, das mit zimlicher anzahl gueter Stück oder Composition, nicht alleine meiner inuention als der schlechtesten, sondern auch der allerfürnembsten Componisten in Europa, welche ich nicht sonder grosser müh beyhanden bracht, dero Music oder Capell Versehen, auch in gueter ordinantz Verhoffentlich ins Werk gerichtet werden solte.

Der h. wolle auch, wann es einsten die gelegenheit gibet, Ihre hochfl. Durchl., Vnterthenigst *per discursum* nicht ohnberichtet lassen, was massen auf meiner jungsten in Italien gethanen reise, Ich mich noch auf eine absonderliche art der Composition begeben hatte, nemblich wie eine Comedi Von allerhandt stimmen in redenden stylo, übersetzet Vndt auf den schawplatz gebracht Vndt singende agiret werden könne, Welche dinge meines wissens (auf solche art wie ich meine) in teutschland noch gantz ohnbekandt, Bishero auch, wegen des schweren Zustandes bey uns, weder practiciret, noch befördert werden, Vndt weil ich darfür halte, das es schade sey, das solche recht Majestätische Vndt fürstliche inuentionen (worunter zwar meine Music nicht zurechnen sein würde, Vndt sonsten wegen mehere dazu gehörigen sachen also Von mir intitoliret werden) ersitzen bleiben, Von andern Vndt besseren ingeniis nicht auch gesehen Vndt practiciret werden soll, So würde ich, so dann zu meiner ankunfft nicht Vnterlassen, Ihre hochf. Durchl. derogleichen Vntter fus zu geben, zu begebenden Vndt Vorstehenden Solenniteten, nach deroselben gnedigst beliebung sich damit bedienen zu lassen. Bleibet schlieslichen darbey das Vmb fortstellung dieses meines propositi ich ehistes tages mich bemühe, wo ferne Ihre Churfl. Durchl. Ich zu gueter Stunde antreffe, bekomme ich wol für mich etwa gnedigsten urlaub, weil in der warheit ich doch anitzo weniger als nichts alhier nütze binn, Vndt nun (?) zurüke komme. Kan auf allen Fall der h. obiger schreiben eines auswirken geschieht mir zu sonderbarer beförderung, Weil Ich auch etwas Von schlachfassen Vndt kästlein albereit auf den Weg fertig habe. So gelanget an den h. mein bitt er mir ohnbeschwerd an die handt geben wolle, wie ich solche mit einem passzettel hinab bringen möchte, alhir gross gesperr zu machen taug nicht, oder ob ich etwa solche dem h. (als ob Sie höchst Vndt oftgedachte printzl. Durchl. zustendig weren) nacher hamburg zu verdingen solle, binn des h. Rahts Vndt meinung ich auch gewertig, Vndt bleibe dem h. für seine zu mir tragende guete affection. hingegen zu aufrechten Diensten Vndt freundtschafft nach allen Vermögen, hinwiederumb verbunden. Göttliche protection Vns allerseits ganz trewlichst empfelende. Signatum Dresden den 6./16. Februari A° d. 1633.

Meines grosg. h. allezeit
dienstwilligster trewer freindt
Henrich Schütz. Mp.

Die Zeitungen, Vndt heutige alhier in Dresden fürgegangene Decollattion des haubtmans Voppelii erfehret der h. von andern.«

Auf der Rückseite des Briefes steht — wahrscheinlich vom Sekretair Lebzelter's geschrieben — »1633, 6. February aus Dreßden. 14 dito in Hamburg. Heinrich Schüz.«

Der Prinz ließ es auch seinerseits nicht an Eifer fehlen. Schon den 1. März schickte er von Hadersleben aus Schütz einen Paß und zugleich, nach dessen Wunsch, einen Brief an den Kurfürsten und noch einen an die Kurfürstinwittwe, um deren einflußreiche Vermittelung gebeten wird. In dem Schreiben an den Kurfürsten heißt es u. a., daß sowohl der Prinz wie sein Kgl. Vater den Schütz als »einen sonderbahren excellirenden und ieziger Zeit fast seines gleichen nicht habenden Musicum« ansehe, und man bittet, daß der Kurfürst seinem Kapellmeister Urlaub »zum längst ein iahr« gewähren wolle, da dieser in den jetzigen Kriegszeiten muthmaßlich nicht von großem Nutzen sein könne.

So glatt ging es doch nicht. Ein Vierteljahr später, im Juli 1633, findet der Prinz sich veranlaßt, direkt an Schütz zu schreiben, mit dem Ersuchen, sich so bald wie möglich auf den Weg zu machen. Dies half. Aus einem neuen Briefe von Lebzelter (Hamburg im November) ersehen wir, daß Schütz sich schon ein paar Monate (also vom September an) dort aufgehalten und nur auf des Prinzen Ankunft in Haderslevhus gewartet habe, um sich zu ihm zu begeben, was jetzt geschieht. Schütz ist also um diese Zeit durch Holstein und Schleswig hinaufgereist und hat dann, dem Anschein nach, 14 Tage auf Haderslevhus gerastet, um erst den 6. Dezember die Reise nach Kopenhagen fortzusetzen.

Gleich nach seiner Ankunft dort wurde Schütz zum Kapellmeister ernannt mit einem jährlichen Gehalte von 800 Reichsthaler vom 10. Dezember an zu rechnen. Daß er mit Sehnsucht erwartet worden, geht theils aus dem Umfange seiner Thätigkeit hervor — er war nicht nur Leiter der Kapelle im Allgemeinen, sondern auch eine Art Theaterdirektor — theils aus dem lebhaften Briefwechsel, den der König, damals auf Skanderborg residirend, seinetwegen mit den Hofbeamten in Kopenhagen unterhält. Es wird ihm eine Wohnung in der Stadt angewiesen; die Proben werden in der Schloßkapelle und in dem Saale neben dem Gemache des Königs gehalten. Man kann anfangs gleichsam eine Opposition gegen den neuen Führer spüren;

denn der König sieht sich veranlaßt zu beordern, daß die Kapellmitglieder, die nicht gehorchen »und sich widerwillig anstellen«, ihres Gehalts verlustig gehen sollen.

Wegen der neuen Dinge, die in Scene gesetzt werden sollten, einer Art Opern-Ballett und einem Paar Schauspiele mit Musik, galt es einen kundigen Mann an der Spitze zu haben. Und ein solcher war Heinrich Schütz, was er auch selbst in seinem früher citirten Briefe an Lebzelter andeutet. Er hatte in Wirklichkeit nicht blos im Allgemeinen Kenntniß von der neuen Art Komödie, die »singend agiret« wurde, sondern er hatte zugleich bei seinen wiederholten Studienaufenthalten in Italien, wo eben damals die Oper aufgekommen war, persönliche Fertigkeiten in diesem neuen Style erworben, ja er hatte einige Jahre vorher (1627) selbst eine deutsche Oper »Daphne« komponirt.

Von der Musik, die bei den Festlichkeiten aufgeführt wurde, und von welcher man mit Sicherheit annehmen darf, daß sie theilweise von Schütz herrührt, ist uns leider nichts hinterlassen; sie ist bei der großen Feuersbrunst in Kopenhagen (1794) mit zu Grunde gegangen. Die Quellen, die die Festlichkeiten im Allgemeinen behandlen, enthalten aber doch so viel über die Musik, daß man sich von deren Art und Charakter einen ziemlich deutlichen Begriff machen kann. Das größte musikalische Interesse knüpft sich an die Theaterbelustigungen, namentlich an das aufgeführte Ballett, wahrscheinlich das erste in der Reihe in Dänemark. So wie das Ballett sich entwickelt hatte, war es ein Gemisch von vielen verschiedenen Dingen geworden, keineswegs nur Tanz oder mimische Kunst allein, sondern ebensoviel eine Art Singspiel mit Recitativen, kleinen Arien, Duetten und Chören, ein »Opern-Ballett«, wie es ganz richtig genannt worden. Auch das hier aufgeführte Ballett, das der Tanzmeister von Kükelsom verfaßt, während Schütz allem Anscheine nach die Musik dazu komponirt hat, war ein solches Gemisch von pantomimischer Aktion, choreographischer Kunst und eingeschobenen musikalischen Episoden für Solo oder Chor. Der Text war in mythologischer Einkleidung eine Anspielung auf den König als den glücklichen Herrscher und auf die Vermählung des Kronprinzen »Neptuni Sohn« mit der Göttin der Weisheit, Pallas. Die Musik zerfällt in einen Prolog: eine vom ganzen Chor abgesungene und wahrscheinlich in Madrigalform gehaltene Einladung an die Götter, sich an dem Tanz zu betheiligen, und drei Intermezzi. Das erste derselben ist ein Lied mit Frohlockung, vom Chor gesungen, das zweite ein langer Solosatz, vermuthlich in dem halbrecitirenden, »monodischen« Style der Zeit mit reichlicher Anwendung von Koloratur und mit einem

allgemeinen Freudenchor abschließend, das dritte wieder ein »Sonett« für Chor. Daneben giebt's im zweiten Bilde ein »sorgenvolles Klagelied«, in welchem Orpheus seine verlorene Eurydice besingt und im vierten einen Sologesang, in welchem Apollo die Götter zu der bevorstehenden Vermählung einladet. Die Musik müssen wir uns also von dreifacher Art denken, die Tanzmusik als instrumental, die Chöre in Madrigalform und endlich die drei großen Soli in dem neuen recitativischen Opernstyle.

Außer diesem Ballett gab man zwei Schauspiele mit Musik und Tanz, die von Johannes Lauremberg, damals Professor in Sorö, verfaßt sind und wieder in allegorisch-mythologischem Gewande die Vermählung feiern. Vom Komponisten schweigen die Berichte; daß aber auch in diesem Falle Schütz der Komponist gewesen, darf als festgestellt betrachtet werden.

Wie schon oben berührt, hält mit diesen Werken der neue Styl, der *Stile recitativo* seinen Einzug in Dänemark. Er stützte sich, wie bekannt, vorzugsweise auf den Sologesang, der durch den Generalbaß und andere Instrumente begleitet wurde, unter welchen die Violinen, im Gegensatz zur früheren Bevorzugung der Blasinstrumente, bald die Oberhand gewinnen. Es ist dies der neue Styl, den Schütz in seinen Konzertkompositionen fast ausschließlich anwendet, und dieser Styl konnte hier, wo es galt für die Scene zu schreiben, und wo er so recht als der Styl *par excellence* sanktionirt geworden, um so besser zur Anwendung kommen. Auch in anderer Beziehung merkt man die neue Zeit. So war der Chor (und die Instrumentisten) hinter der Scene angebracht, und, wie bei den ersten Opern in Florenz, für die Zuschauer unsichtbar.

Beide Stücke werden mit einer Ouverture in Form eines kürzeren Chores (wohl in Madrigalform) eingeleitet, welche sich dann in einem besonderen Prolog mit Solo und Chor fortsetzt; für beide gilt es, daß jeder Akt in der Regel mit »Chorus« und »der vollen Musik« also mit Chor und Instrumenten schließt. Daneben hat jeder Akt ein Solo oder, noch häufiger, Solo in Verbindung mit Ensemble und Chor. Von diesen wie von jenen müssen wir besonders einige hervorheben. In dem einen Stücke tritt im 2. Akte ein Solist auf, sowohl vokal wie instrumental. Es ist Cupido, der Apollo's Geige habhaft geworden und jetzt nicht umhin kann zu versuchen, «ob Cupido das Saitenspiel Apollo's nicht besser brauchen könne als Apollo Cupido's Waffen«. Er spielt dann auf der Geige eine Sinfonie und singt nachher, in nicht weniger als 13 Strophen, ein Lied zu seinem eignen Ruhm; darauf folgt eine kurze Hymne für Chor. Im dritten Akte bildet das Finale, ein ganzes Konzertstück mit Soli,

Chören und Ensemblestücken, den Höhepunkt. Drei Amorinen singen zur Verherrlichung« des schönen Volkes der Frauen.« Aber gleich kommen Satyrn hinzu und fangen ihrerseits ein Spottlied an. Nach einigen gesprochenen Repliken wird das Stück weitergeführt in Form eines Wechselgesanges in verschiedener Verwendung, bald Terzett, bald Solo, bald Duett und zum Schluß triumphirender Freudenchor, als die grimmen Satyrn in die Flucht geschlagen werden. Im vierten Akte findet sich eine Art »Tanzlied« für die Heldin, eine Hymne an die Sonne und das Leben mit wechselndem und freierem Rhythmus, worauf die Prinzessin »zu dem Ton ihrer eigenen süßen Stimme und dem Echo von Wald und Thal« einen lieblichen Tanz mit ihren Zofen aufführt.

In dem andern Stücke heben sich einige Ensemblestücke hervor. Zuerst ein Jägerlied zu einem frischen Texte von Martin Opitz. Es ist zu einem größeren kombinirten Konzertstücke ausgearbeitet: erst ein kleiner Chor von Hirten, von den Hörnern der Jäger unterbrochen, dann ein Duett und zwei Soli von Jägern, endlich ein allgemeiner Chor von Hirten und Jägern, die das freie Leben in Feld und Wald preisen. Ein zweites Ensemble enthält an wechselnden Formen theils Solo, theils Chor, theils Duett oder Terzett für Frauenstimmen und schließlich einen Chor. Außerdem findet sich in dem Stücke noch ein von zwei Geigen begleitetes Frauensolo mit Allegorie zum Preise des Brautpaares und ein Schifferlied, von dem Führer der Argonauten gesungen.

Wir finden also im ganzen lebhaft wechselnde Aufgaben für musikalische Behandlung, Soli in Liedform, Recitationen in dem neuen Opernstyle und Soli mit obligaten Instrumenten, verschiedene Ensemblestücke mit wechselnden Duetten, Terzetten, Soli und Chören und endlich die Einleitungs- und Schlußchöre. Man sieht aber auch gleich, daß die Musik eher konzerthaft als dramatisch zu nennen wäre. Sie tritt nur rein dekorativ auf und ist ohne organischen Zusammenhang mit dem Inhalte der »Handlung«.

Wir können nicht umhin, des interessanten Berichtes zu erwähnen, den der französische Gesandtschaftssekretär Charles Ogier, ein Mitglied der Gesandtschaft, die den französischen König bei den Hochzeitsfeierlichkeiten vertrat, in seinem Tagebuche gegeben hat.[1] Aus mehreren Stellen geht hervor, wie die Musik nicht nur am Hofe, sondern auch sonst im Leben eine ansehnliche Rolle gespielt habe. Gleich als er ans Land steigt, spricht er mit Anerkennung vom Knabenchor in der deutschen Kirche in Helsingör. Später,

[1] *Iter danicum.* Paris, 1656.

als er nach Kopenhagen kommt, verweilt er bei der Musik in der Schloßkirche, die er gut nennt, und die, nach seinem Berichte zu schließen, nicht nur aus Chorgesang mit Orgel, sondern zugleich aus einer Art Orchester mit Blasinstrumenten und wohl auch Saiteninstrumenten bestanden habe.[1] Ein andermal, als er die Schloßkirche während eines Gottesdienstes besucht, erzählt er, wie vor der Predigt ein lateinischer Lobgesang mit Orgel und anderen Instrumenten und nachher eine deutsche Antiphonie abgesungen wurden. Auch von dem Orgelspiel in ein paar dänischen Kirchen ist er sehr angethan.

Ein hübscher, von ihm erwähnter Zug bringt in direkte Berührung mit des Königs musikalischem Naturell und seiner auch auf diesem Gebiete eigenthümlichen Erfindsamkeit. Bei der offiziellen Audienz der Gesandtschaft auf Rosenborg sei die Gesandtschaft in einen mit Malereien geschmückten, viereckigen Saal hineingeführt worden, unter welchen der König seine Musiker aufzustellen pflegte. Plötzlich wurde die Gesandtschaft mit einer unsichtbaren Musik von Instrumenten und Sängern überrascht. »Der Laut kam zu uns durch verschiedene Schalllöcher und tönte bald nah, bald fern«. Als später die Ambassade unter dem Thorweg in die Wagen stieg, ließ diese »unterirdische und unsichtbare Musik« sich wieder hören. Aus der Weise, wie Ogier die kleine Episode erzählt, kann man merken, daß sie den Zuhörern ein wirkliches Vergnügen bereitet hat.

Man könnte glauben, daß nach den besonderen Anstrengungen bei Gelegenheit der Hochzeit der Rückschlag sich eingestellt hätte, um so mehr als die Finanzen in einer miserablen Verfassung waren. Diese Vermuthung hält aber, was die Kapelle betrifft, nicht Stich, und es ist kein geringes Zeugniß für des Königs Liebe zur Musik, daß er, trotzdem die Ausgaben für die Kapelle recht bemerkbar sein mußten, sich zu weitgehenden Einschränkungen doch nicht bequemen konnte. Erst der unglückliche (zweite) Krieg mit Schweden und die Nachwehen davon zwingen ihn endlich dazu in seinen allerletzten Jahren.

Auf einen Mann mußte doch der König verzichten, auf den Führer selbst, Heinrich Schütz. Die ursprüngliche Voraussetzung war ja aber auch gewesen, daß die Anstellung nur auf ein Jahr gelten sollte. Wann er abgegangen ist, wird nicht bestimmt angegeben; es muß aber im Mai 1635 geschehen sein; den 10. Mai wird

[1] *Iter dan.* pag. 46: »*Satis, meo quidem judicio, bona musica cum organo, fistulis et aliis instrumentis.*

nämlich sein monatlicher Sold zum letzten Male ausgezahlt. Einige Tage vorher hatte er als Zeichen besonderer königlicher Gewogenheit ein Geschenk, bestehend aus einer Goldkette mit einem Konterfei (des Königs ?) im Werthe von 100 Rthlr. sammt 200 Rthlr. in barem Geld, bekommen. Der Paß, von Prinz Christian ausgefertigt, ist datirt von Nykjøbing (dem damaligen Aufenthaltsorte des Prinzen) den 25. Mai 1635. Gleichzeitig mit dem Passe hat der Prinz an die Kurfürstinwittwe und an den Kurfürsten zwei Schreiben ausgefertigt, worin er seinen Dank für die Überlassung des Kapellmeisters ausspricht; der Kurfürst, heißt es u. a., möge dem Kapellmeister seine lange Abwesenheit nicht übel nehmen, »sondern viellmehr wegen seiner dissorts höchstrühmlichen geleisteten fleisigen Dienste Ihme unserthalb mit allen gnaden zugethan verbleiben«.

Der Paß gilt für Dresden »und von dar wieder hier in diese Reiche«, woraus hervorgeht, daß schon damals von Heinrich Schütz's Rückkehr nach Dänemark die Rede gewesen ist. Daß er sich in Wirklichkeit bald von Sachsen, das damals von den Schweden verheert wurde, hinweg gesehnt und mit Sehnsucht an das fette Dänemark zurückgedacht hat, zeigt ein Schreiben Prinz Christian's an Chr. Rantzau datirt von Nykjøbing 25./9. 1635. Wir erfahren hieraus, daß Schütz von neuem seine Dienste angeboten habe, also nur nach einem Vierteljahre. Dieser Wunsch wurde aber erst im Jahre 1637 erfüllt. Nach Prof. Spitta[1] »kann diese zweite Reise nach Kopenhagen nicht vor dem Frühjahre 1637 vor sich gegangen sein, da Schütz erst unter dem 1. Februar nachsucht, ihn wieder dorthin zu entlassen . . . . . Der Aufenthalt in Dänemark scheint dieses Mal nur ein Jahr gedauert zu haben, weil, wie der »Lebenslauf« glaubwürdig berichtet, Schütz im Jahre 1638 einer Einladung an den herzoglichen Hof zu Wolfenbüttel gefolgt ist, und wir ihn um Pfingsten 1639 in Dresden finden.« Der dänische Verfasser, der von dieser Reise nichts sicheres zu berichten weiß, und die zweite Reise nach Kopenhagen erst im Jahre 1642 vor sich gehen läßt, bemerkt jedoch, daß sich unter den Briefen Prinz Christian's vom Jahre 1639 ein neuer Paß für Schütz findet; er bemerkt aber zugleich, daß der Paß weder datirt noch mit Jahreszahl versehen ist, und daß die Briefe des Prinzen oft unordentlich und ohne chronologische Reihenfolge liegen; man dürfte daher aus diesem Passe auf einen vermuthlichen Aufenthalt Schützen's in Dänemark im genannten Jahre nicht schließen. Hoffentlich wird die Forschung diese Unklarheiten noch aufhellen.

[1] Allgem. Deutsche Biographie, Art. Heinrich Schütz.

Schützen's dritter Besuch in Dänemark fällt mit den letzten glücklichen Jahren der Kapelle zusammen. Diese hatte sich nach den Hochzeitsfestlichkeiten trotz der schlechten Finanzen nur wenig verändert; ja man spürt eher eine Tendenz zu Erweiterung, in Bezug auf Quantität wie auf Qualität. Es werden viele »feine« Künstler angestellt, beinahe sämmtlich Ausländer; die Ansprüche sind gestiegen; aber die Ausgaben auch. Es sind offenbar die verschiedenen Hochzeitsfestlichkeiten, die um diese Zeit am Hofe stattfinden, besonders die große Doppelhochzeit im November 1642, als der König seine Zwillings-Töchter an Hannibal Sehested und Ebbe Ulfeldt verheirathete, denen die Kapelle die Wahrung ihrer günstigen Stellung zu verdanken hat. Fortwährend werden neue Instrumente angekauft. und auch für die Vermehrung seiner musikalischen Bibliothek zeigt sich der König eifrig bemüht. In Verbindung mit der Hochzeit der Prinzessin Leonora mit Corfitz Ulfeldt im Jahre 1636 werden Novitäten von Leoni, Giacobbi, Gagliano u. a. angeschafft, worunter mehrere Konzerte, damals das allermodernste, Bravournummern für Sologesang mit Instrumentalbegleitung. Solche Bestellungen wiederholen sich mehrmals in den folgenden Jahren und legen für das musikalische Leben am Hofe ein gutes Zeugniß ab.

In diesen Jahren wurde, wie oben berührt, eine ganz beträchtliche Anzahl neuer Musiker angestellt, ja in dem Jahre 1641 nicht weniger als 7 Mann, wovon 6 Instrumentisten. Aber auch von Sängern, die sich in dem neuen Kunstgesange auszeichneten, wurden mehrere angenommen, und sie ließen sich gut bezahlen (400 Rthlr.). Die Anzahl der Kapellknaben stieg auf 8.

Die Kapelle war also gut ausgerüstet, als Schütz seinen dritten Besuch in Dänemark abstattete. Er wurde den 3. Mai 1642 als oberster Kapellmeister mit dem früheren Gehalte von 800 Rthlr. angestellt. Soweit man sehen kann, dauerte sein Aufenthalt diesmal genau zwei Jahre; sein Gehalt wird ihm unterm 30. April 1644 zum letzten Mal ausgezahlt. Von seiner eigentlichen Wirksamkeit als Leiter der Kapelle in diesen Jahren schweigen die Quellen; nach dem vortrefflichen Stande der Kapelle aber muß man mit ihr etwas haben leisten können. Daß er bei der Doppelhochzeit 1642 die Musik geleitet, wissen wir, das ist aber auch alles.

Es kamen indessen schlimme Zeiten. Der unglückliche Krieg mit Schweden brach aus (1643), und der König hatte an anderes zu denken, als eine kostspielige Kapelle zu halten. Schütz mußte fort und ist im Frühjahr 1644 abgereist. Wo er sich in der Zwischenzeit bis zum Mai 1645, da man ihn wieder in Dresden findet, aufgehalten hat, ist nicht klar.

Seine Dankbarkeit gegen den dänischen Hof hat er durch die Widmung zweier seiner Werke, nämlich des zweiten Theils der »Kleinen geistlichen Concerte« (1639) und ebenfalls des zweiten Theils der *Symphoniae sacrae* (1647) gezeigt. Das erste ist dem Herzog Friedrich gewidmet, jüngerem Bruder des Kronprinzen, welcher, als dieser schon 1647 kinderlos starb, nach Christian's IV. Tode als Friedrich III. den Königsthron bestieg; auch zu Friedrich war Schütz schon bei seinem ersten Besuche in Kopenhagen in freundschaftlichen Beziehungen gekommen. Das zweite Werk hat er bei seinem Abschiede im Jahre 1644 dem Kronprinzen Christian als Manuskript überreicht; es wurde aber erst 1647 gedruckt. Daß dieses letzte Werk in Dänemark entstanden ist, läßt sich mit Sicherheit annehmen.

Gleich im Anfange des Krieges fand eine allgemeine Reduktion der Kapelle statt. Sämmtliche Kapellknaben wurden entlassen, außerdem mehrere der hervorragenden Instrumentisten, einige Sänger und endlich der Führer selbst. Die Kapelle war auf ein Minimum von 8 Instrumentisten und 7 Sängern gesunken. Die zurückgebliebenen waren aber lauter gute, theilweise hoch besoldete Kräfte; ein neues Zeugniß des Musikinteresses des Königs und wie ungern er sich, selbst unter schwierigen Verhältnissen, auf ein Kompromiß mit seinen künstlerischen Forderungen einließ.

Nach dem Kriege, der das Land öde gelegt und die Finanzen zerrüttet hatte, hebt sich die Kapelle nicht mehr. Es werden zwar einige neue Musiker angestellt, ja im Jahre 1647 wird sogar der nach Schützen's Abgang ledige Kapellmeisterposten mit dem tüchtigen Altisten Agostino Fontana besetzt; aber es hat alles keine rechte Art. Bald nachher, den 28. Febr. 1648, erfolgt des Königs Tod. Ein kleiner Rest der Kapelle rettete sich in diejenige Friedrich's III. hinüber; für die übrigen wurde auf verschiedene Weise gesorgt.

Der Leser wird den Eindruck empfangen haben, daß die Musik dem König nicht nur ein Mittel war, Glanz über seinen Hof und seine Feste auszubreiten, sondern daß sie ihm wirklich eine Herzenssache, ein inneres Bedürfniß war. Es ist ein recht bezeichnender Zug, wenn von ihm, der sonst den Freuden des Bacchus in guter Gesellschaft gern huldigte, berichtet werden kann, er habe auf der Tour nach dem Nordkap, während sein Gefolge sich mit Karten belustigte, es vorgezogen, die Zeit »mit Musica« in seinem »Capernaum« auf dem Schiffe zu vertreiben. Und doch hat er schwerlich damals seine eigentliche Kapelle mit sich gehabt. Ebenfalls kam es nicht selten vor, daß die Kapelle ihm auf seinen häufigen Reisen

im Reich herum folgte. Sein eigenhändiger Schreibkalender bezeugt ebenfalls, in welchem Grade der König mit Musik lebte. Immerfort giebt er kleine Beträge zur Belohnung, zur Hülfe, zur Aufmunterung u. dergl. an verschiedene Musiker, an Organisten, die ihm vorgespielt haben, zu Reiseunterstützungen, zu Pathengeschenken (am häufigsten den Trompetern und Sängern), zu persönlichem Einkauf von Streichinstrumenten und Saiten u. s. w. Es ist deutlich genug, daß Musik zum täglichen Brode des Königs gehörte. Mattheson erzählt auch in seiner »Ehrenpforte«, daß jedesmal, wenn der König auf seinen Touren in Holstein in die Nähe von Hamburg kam, der berühmte hamburgische Organist Jacob Prätorius und der Instrumentist Johann Schop zu ihm herauskommen mußten. Er wollte sie gern mit nach Kopenhagen haben, heißt es, sie wollten aber nicht. Daß dies, was Joh. Schop betrifft, nicht korrekt ist, wissen wir schon.

In dieser Verbindung müssen wir auch einer kleinen Anekdote gedenken. Der schwedische Gesandte am dänischen Hofe Baron Joh. Skytte ließ einmal dem König gegenüber das Wort fallen: den könnte man nicht lieben, der Musik nicht gern hätte. Bei Gott, es ist wahr, antwortete der König, daher lasse ich auch täglich meine Kinder »*in musica, tam instrumentali quam vocali*« unterrichten.

Schon früh muß Christian IV. in der Musikwelt einen bekannten Namen gehabt haben; das sieht man aus den zahlreichen Dedikationen, womit er schon als ganz junger Mann beehrt worden, theilweise von namhaften Komponisten, wie Orazio Vecchi, der ihm *Le Veglie di Siena*« (Venetia, 1604) und Mich. Prätorius, der ihm vier Theile der *Musae Sioniae* (1605—07) zuschrieb; die zwei früher erwähnten Madrigalsammlungen von Borchgrevinck und Brachrogge sind ebenfalls dem König gewidmet.

Die Musik spielte damals als Erziehungsmittel eine nicht kleine Rolle, und so sehen wir denn auch, daß der Musikunterricht am Hofe mit wirklichem Ernst und Interesse getrieben wurde. Alle Kinder des Königs, die eigentlichen Prinzen sowohl wie die Kinder aus den vielen späteren Verbindungen, wurden in Musik unterrichtet, häufig auf mehreren Instrumenten. Besonders lernten sie alle Klavier (Clavichord) spielen. Daneben haben die Prinzen und die jüngeren Söhne auch Geige, Viola da braccio, Viola da gamba gelernt; außerdem unzweifelhaft mehrere andere Instrumente. In ihrer Selbstbiographie erzählt Leonora Christina, daß sie als Neuvermählte sich die Zeit u. a. mit Spielen *sur la viole de gambe, sur la flûte, sur la guitarre* vertrieben habe; daß sie auch Klavier gelernt, haben wir oben gesehen. Von den Lehrern kennen wir schon Melchior Schild;

auch Mogens Pedersön, der einige Zeit der Lehrer des Prinzen Christian war und ihm sein *Pratum spirituale* gewidmet hat, müssen wir nennen. Des Königs Fürsorge erstreckte sich aber auch weiter. Nach dem ältesten Plane für die Akademie in Sorö sollten sogar drei Musiklehrer: »ein guter Simphonischläger (Klavierspieler), ein Lautenist und ein Violist da gamba« angestellt werden.

Um ein einigermaßen vollständiges Bild der Musikzustände während der Regierung Christians IV. zu geben, können wir nicht umhin, noch einige Momente, die bisher nicht zur Sprache gekommen sind, zu berühren. So hat diese Periode auch auf dem Gebiete der Musiklitteratur Werke von Interesse aufzuweisen. Wir nennen zuerst ein größeres, musiktheoretisches Werk, nämlich das »*Heptachordum Danicum seu Nova Solsisatio* etc.« von Hans Mikkelsen Ravn oder wie er sich auf lateinisch nennt Johannes Michaelii Corvinus verfaßt und in Kopenhagen 1646 erschienen. Nach einer historischen Einleitung, wo er, wie es die Zeit forderte, mit *Anno Mundi I*, mit Adam und Eva anfängt, und dann besonders bei der Stellung und Entwickelung der Musik in Dänemark verweilt, folgt der eigentliche Inhalt des Buches, eine Darstellung der Musiktheorie von den ersten Elementen bis zu Kanon und Fuge. Er zeigt sich hierin als ein Fortschrittsmann, was schon in dem Titel des Buches *Heptachordum seu Nova Solsisatio* — statt des üblichen *Solmisatio* — einen Ausdruck gefunden. Das Werk lehnt sich, wie es ja auch nicht anders zu erwarten stand, an fremde Muster wie Prätorius, Zarlino; er hat es aber verstanden, den Stoff so durchzudenken und zu bearbeiten, daß es trotzdem den Eindruck einer Originalarbeit macht. In einer folgenden Abhandlung, *Logistica Harmonica* hat er eine gelehrte Entwickelung der für die Bestimmung der Töne geltenden mathematischen Berechnungen gegeben. Das ganze Werk ist ein beredtes Zeugniß für das in der Zeit liegende Bedürfniß nach musikalisch-wissenschaftlicheu Kenntnissen und bildet das litterarische Monument der üppig blühenden, aber schnell wieder hingewelkten ersten dänischen Musikschule.

In der historischen Einleitung nennt Corvinus u. A. zwei Männer, die sich durch ihre theoretischen Forschungen ausgezeichnet haben und denen Corvinus, nach seinem eigenen Geständnisse, sehr viel zu verdanken habe. Der eine ist der Rektor des Gymnasiums in Kopenhagen und als solcher zugleich Lektor der Musik an der Universität Johannes Kraft, früher deutscher Pfarrer, der andere ist Johannes Stephanus d. Ä., Professor der Logik, später Vorstand der Akademie in Sorö. Sie haben beide musiktheoretische Schriften

hinterlassen und zeigen sich als eifrige Pfleger der Tonkunst. Johannes Meursius d. Ä., den Christian IV. nach Sorö als Historiographen berief, hatte schon als Professor in Leyden die griechischen Musikschriftsteller Aristoxenos, Nikomachos und Alypios herausgegeben. Sein Sohn, Johannes Meursius d. J., in Sorö geboren, hat ein Werk über die antike Flöte: *Collectanea de Tibiis Veterum* geschrieben.[1]

Von Interesse ist auch eine kleine, auf der kgl. dänischen Bibliothek befindliche Handschrift, ein Geschenk des bekannten sorauischen Professors Johs. Lauremberg an den Historiographen Johannes Stephanus d. J., den Herausgeber Saxos. Sie enthält eine Art Erklärung der neugriechischen Kirchenmusik mit ihren seltsamen orientalischen Notenzeichen, dazu theils Chorlieder, theils Orgelmusik von verschiedenen in der griechisch-orthodoxen Kirche bekannten Komponisten, Panarete, Maistore, Kukuzele, Contopetria, Crite, Korone, Lampadius und Klada. Es ist ganz wunderlich zu sehen, daß das Musikinteresse sich auch auf derlei Materien erstreckt hat, die ja erst in unseren Tagen zu näherer Behandlung aufgenommen worden sind. Auch andere Gelehrte dieser Zeit, wie die Bischöfe Hans Povelsön Resen d. Ä., Jesper Brochmann, Jens Jersin sind bemerkenswerth durch ihre mehr als gewöhnliche musikalische Einsicht. Es war eben das Zeitalter der Polyhistorie, wie die Musik ja auch sowohl in der gelehrten Schule wie an der Universität ihre Vertreter hatte.

Es wurde schon erwähnt, daß der große Bedarf von Instrumenten in dieser Periode eine einheimische Industrie hervorgerufen hat. Der erste und zugleich bedeutendste Instrumentenmacher war der Instrumentist Adam Pickerow; er scheint ein tüchtiger Meister gewesen zu sein und wurde vom König fleißig benutzt, doch hat er wahrscheinlich nur Saiteninstrumente verfertigt. Aber auch Klaviere (Symphonien, Clavichorde, Virginale u. s. w.) und Positive wurden producirt. Dagegen scheinen die Blasinstrumente immer importirte Waare gewesen zu sein.

Wir können diese Schilderung nicht abschließen, ohne eines Ablegers der kgl. Kapelle, nämlich der Kapelle Prinz Christian's Erwähnung zu thun.

Prinz Christian scheint das Musikinteresse seines Vaters geerbt zu haben; wir haben seinen Namen schon angetroffen und gesehen,

[1] S. *Thesauri Gronoviani Antiquit. Graec.*

wie es besonders auf seine Anregung geschah, daß Schütz an den dänischen Hof gezogen wurde.

Schon als junger Mann liebte der Prinz, sich mit Musikern zu umgeben. Der Violinist Jac. Faucart wird 1626, als der Prinz 23 Jahr alt war, als der »Violist des Prinzen« bezeichnet. Aber auch andere hat er in seinem Dienste gehabt, wie er sich zugleich die Unterstützung junger Talente angelegen sein ließ; wir nennen hier nur den jungen Violinisten Alexander Leverentz, den er nach Berlin schickte, um ihn dort weiter studiren zu lassen; Leverentz trat später in die kgl. Kapelle ein.

Nach der Hochzeit (1634) schaffte er sich eine ordentliche Kapelle an, die an seinem Hofe auf Nykjöbing Schloß aufwartete. Über das Personal u. s. w. hat man aber leider nur zerstreute Nachrichten; es ist daher schwer, die Entwickelung der Kapelle in den dreizehn Jahren (1634—47), in welchem dieser Hof existirte, zu verfolgen. Der Musiketat des Prinzen war recht klein und bestand in allem nur aus 6 Trompetern und 6 Instrumentisten, die theilweise zugleich Sängerdienste verrichteten. Von den sechs »Musikanten« waren drei, nämlich Philipp Stolle, Friedrich Werner und der Organist Matthias Weckmann von der kurprinzlichen Kapelle in Dresden. Sie sind wahrscheinlich 1634 angestellt worden und verblieben in der Kapelle bis 1647. Von den dreien ist uns besonders Weckmann interessant. Er ist wahrscheinlich von Schütz, bei dem er in Lehre war, dem Prinzen empfohlen worden. Man sieht aus einer Korrespondenz des Prinzen Christian mit dem Kurprinzen von Sachsen, der seine drei Leute 1646 zurückgefordert hatte, daß der Prinz sie nur ungern vermissen wollte. Müßten sie fort, dann würde, heißt es: »unsere Music gantz darnieder liegen und wir also der daraus habenden sonderbahren und fast einigen ergötzlichkeit ohnig gemacht werden«. Es half aber nichts. Er mußte sie loslassen, und im April 1647 wurden ihnen Pässe nach Dresden ausgestellt. Wie bekannt, wurde Weckmann später ein berühmter Orgelspieler aus der Schule Jakob Prätorius'.

Unter den Trompetern finden wir auch eine namhafte Persönlichkeit, nämlich den als Liederdichter bekannten Gabriel Voigtländer. Voigtländer, früher Rathstrompeter in Lübeck, kam in den Dienst Prinz Christian's im Jahre 1639. Er hat seine »Allerhand Oden und Lieder«, Sohra (Sorö) 1642 dem Prinzen gewidmet. Unter den Papieren dieses letzten findet sich auch eine Geldbewilligung zur Herausgabe dieser Sammlung, wie es scheint 100 Rthlr. Doch war es nicht die Absicht, daß sie veröffentlicht werden sollte, »sondern wir sie allein für uns, und wem wir sie gönnen wollen behalten«.

Es ist schon erwähnt worden, daß der Prinz auf die Ausbildung tüchtiger Lehrlinge bedacht war. Der Kuriosität wegen sei hier das Regulativ mitgetheilt, das er für einen dieser Lehrlinge ausstellte. Der Hoforganist Weckmann, heißt es, soll jeden Morgen, Freitag und Sonntag ausgenommen, von 9—10 mit ihm und den anderen Musikanten üben. Er muß darauf achten, daß der Junge sich in den Manieren, die er gelernt, übe und nicht anderswo singe. Zur Bewahrung seiner Stimme soll er täglich extra etwas Kandiszucker haben und abends und morgens nach der Mahlzeit ein Glas Rheinwein, das er gleich leeren soll. Man müsse auch ferner Acht geben, daß er sich vor übertriebenem Trinken, vor Nüssen und anderen der Stimme schädlichen Speisen gänzlich hüte.

Nach dem Tode des Prinzen 1647 wurden die meisten der Trompeter und zwei Instrumentisten in der kgl. Kapelle angestellt.

Gertrud Elisabeth Schmeling und ihre Beziehungen zu Rud. Erich Raspe und Carl Matthaei.

Ein Beitrag zur Lebensgeschichte der Künstlerin in den Jahren 1766—1774.

Von

Carl Scherer.

O. von Riesemann gebührt das Verdienst, »eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara« bei Nachsuchungen im Archiv des Reval'schen Rathes aufgefunden und zuerst durch Druck in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«[1] weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu haben. Die Verfasserin hatte nach ihrer eigenen Vorbemerkung sich hauptsächlich zur Abfassung dieser Lebensskizze, die die Jahre 1749—1793 umfaßt, entschlossen, um falschen Nachrichten über ihr Künstlerleben, besonders auch irrigen und »schlechten« Ansichten über die Persönlichkeit ihres Mannes entgegenzutreten. Die Biographie wird somit zum Theil wenigstens zu einer Apologie, deren Genuß leider stellenweis durch die darin stark hervortretende »Künstlerkrankheit der Selbstvergötterung« beeinträchtigt wird. Die Mara zählte, als sie ihre Denkwürdigkeiten niederschrieb, bereits über 70 Jahre; aus dem Gedächtniß, nicht etwa nach Tagebüchern zeichnet sie ihre Mittheilungen auf. Kein Wunder, daß einzelne Abschnitte ihrer ruhmreichen Lebensbahn, vielleicht, weil sie der Schreiberin weniger wichtig erschienen, vielleicht auch, weil sie in der Erinnerung verblaßt waren, nur flüchtig berührt oder kurz bedacht sind. »Was mir aber unendlich Leid thut«, so lautet das Selbstbekenntniß der Vorrede, »ist, daß ich den Fehler habe, keine Nahmen behalten zu können, dieses macht, daß ich viele talentvolle

[1] s. Allgemeine Musikalische Zeitung . . . Herausgegeben von Friedrich Chrysander. Jahrg. X (1875) Nr. 32—40.

und achtungswerthe Personen nicht nennen kann, ohnerachtet ich mich ihrer Person sehr gut erinnere«.[1] Einige dieser Persönlichkeiten, die den aufsteigenden Flug der jungen Künstlerin begleiteten und zu fördern bestrebt waren, hinsichtlich ihrer Beziehungen zur Mara der Vergessenheit zu entreißen, soll ein Zweck der nachfolgenden Zeilen sein, deren Inhalt zum weitaus größten Theile dem ungedruckten brieflichen Nachlasse[2] eines eifrigen Verehrers von G. Elisabeth Schmeling, dem leider später in Unehre und Schande verfallenen Rudolf Erich Raspe entnommen ist. Daneben fallen manche Mittheilungen ab über die Lebensumstände und die künstlerische Laufbahn der Sängerin vornehmlich in den Jahren 1766 und 1767, die zur Ergänzung und Beleuchtung dessen, was wir aus der Selbstbiographie und anderen gedruckten Quellen, deren Ausbeutung A. Niggli[3] in seiner Lebensbeschreibung der Mara vorgenommen hat, bis jetzt wußten, nicht unwillkommen sein dürften.

Im Jahre 1765 war die 16jährige Künstlerin von ihrer großen englischen und holländischen Studien- und Kunstreise nach ihrer Heimath Cassel zurückgekehrt.[4] Ein Konzert, mit dem Zwecke veranstaltet, eine Anstellung am Casseler Hofe zu erhalten, hatte nicht den gewünschten Erfolg. Landgraf Friedrich II. verließ sich auf das Urtheil seines ersten Sängers Morelli, der die Sangesweise der Schmeling verworfen haben soll mit den Worten »*Ella canta come una tedesca.*« Daß dennoch Unterhandlungen geführt worden sind, um das junge Talent zu fesseln, erscheint unzweifelhaft. Wir hören aus glaubwürdigem Munde,[5] daß der Landgraf an die Künstlerin das Verlangen gestellt habe »auf dem Theater zu singen« d. h. zur Bühne überzugehen, daß dieses Ansinnen aber seitens der Schmeling abgelehnt worden sei. Es war dieselbe Scheu, die Bühne zu betreten, die noch 1767 der Kurfürstin von Sachsen gegenüber ausgesprochen wurde.

---

[1] a. a. O. Sp. 500.

[2] Aufbewahrt unter Mscr. litt. 4° 2 auf der Ständischen Landesbibliothek zu Cassel. Der Briefwechsel enthält 5 Originalbriefe von G. Elis. Schmeling an Raspe, 3 Orig.-Briefe nebst einem Zettel von deren Vater an ebendenselben und 8 Originalschreiben und Entwürfe von Raspe an die Genannten. Sämmtliche Schreiben sind in englischer Sprache abgefaßt, nur Vater Schmeling bedient sich seiner Muttersprache in unbeholfener Weise. Die weiter benutzten Briefe von Heyne, Andreä, Diese, Hegewisch, Matthaei u. a. befinden sich am gleichen Orte.

[3] Gertrud Elisabeth Mara. Eine deutsche Künstlerin des 18. Jhds. Von A. Niggli. Sammlung musikal. Vorträge Nr. 30.

[4] Nach Niggli S. 10 im Frühjahr, nach Heyne etwa im Herbst. s. u.

[5] Heyne an Raspe. Göttingen 27. April 1766. Er wird zweifellos aus dem Munde der Schmeling selbst den Grund ihres Scheiterns in Cassel gehört haben.

Nachdem Vater und Tochter den Winter noch in Cassel zugebracht hatten, wo die dortige Oper anziehend wirkte, brachen sie im April 1766 auf mit dem Gedanken, über Hamburg nach England zurückzukehren.[1] Der Weg führte zunächst nach Göttingen, wohin sie Empfehlungen an Herrn Hof-Rath Achenwall mitbrachten, der im Vereine mit Prof. Heyne 2 Konzerte mit großem Beifall zu Stande brachte. »Das erste mal«, so schreibt der Letztgenannte,[2] dessen Gast Elisabeth in den ersten Tagen fast alle Abende war, »das ich das Mägdchen singen hörte, war ich ganz entzückt über ihre Stimme . . . Was mich aber noch mehr entzückte, war eine Guitarre, die sie ganz englisch schön spielt. Mit der Unschuld ihres Alters, ein solch melancholisch sanftes Instrument, eine solche Stimme — Ich gestehe es, ich bin ein paar Stunden wieder ganz jung' gewesen.« Am 21. April 1766 kündigte bereits Heyne die demnächstige Ankunft der »Miss Betty, one of God Almighty's wonders« in Hannover seinem Freunde Raspe an. Indessen verzögerte sich die Abreise und zwar keineswegs zu Heyne's Freude. Die Studenten, die der Sängerin lebhaften Beifall gespendet hatten, an ihrer Spitze ein gewisser Backmeister, »ein frecher, liederlicher junger Herr«, hielten Vater und Tochter zurück. »Der Vater«, so schreibt Heyne,[3] der sich »Ehrentwegen« von beiden zurückziehen mußte, ärgerlich, »ist ein ehrlicher einfältiger Tropf, der sich von dem Backmeister ordentlich hat anführen lassen, noch ein acht Tage länger hier zu bleiben unter dem Versprechen, beyde in seinem Wagen mit nach Hannover zu nehmen.« Backmeister entpuppte sich schließlich als Schwindler, er verschwand am 26. April Abends bei Nacht und Nebel aus Göttingen. Kurze Zeit danach wird die Abreise nach Hannover erfolgt sein. Gotter überreichte dabei ein gedrucktes Gedicht, die Gefeierte nennt es ihren »ersten Kranz.«[4].

---

[1] Niggli a. a. O. S. 10 sieht Leipzig als das damals schon vorgenommene Ziel an.

[2] s. o. S. 100 Anm. 5.

[3] Schreiben vom 27. April 1766.

[4] Diese an Raspe. Göttingen, 8. Mai 1766 und Selbstbiographie Sp. 529. Ich habe das Gotter'sche Gedicht leider nicht ausfindig machen können. Oder sollte es dasselbe sein, das im Göttinger Musenalmanach von 1773 S. 135 abgedruckt ist mit der Überschrift

Die Sängerin.

Halt o Sängerin, halt ein!
Deiner Töne süsses Beben
Dringt durch Mark und Bein,
Dringet mir ans Leben; usw.

Vor dem 4. Mai war man in Hannover angekommen; am 5. Mai brachten die Hannöverischen Anzeigen bereits die folgende Mittheilung:

»Eine berühmte und ungemein geschickte Sängerin und Virtuosin, Namens Betty Smeling, welche sich in Engelland und Holland mit grossen Beyfall hören lassen, und jetzt im Begrif ist, wiederum nach Engelland zurück zu gehen, wird künftigen Mittewochen um 5 Uhr auf der Londonschenke ein öffentliches Concert geben, wozu sie alle Kenner und Liebhaber der Musik invitiret. Die Entree-Billets sind bey ihrem Vater, wohnhaft in Drosten Hause auf der Burgstrasse neben der Post über, oder auch beym Eingange zu haben: und kostet das Stück 1 Rthlr.«

Daß das erste Auftreten vom besten Erfolg begleitet gewesen sein muß, beweist der Umstand, daß bereits am 12. Mai zugleich mit einer warmen Danksagung für den »hohen Beifall« ein zweites Konzert für Freitag den 16. Mai in der Londonschenke angezeigt wurde, dem am Freitag dem 23. Mai aus Anlaß des aufs neue erhaltenen Beifalls ein drittes folgte.[1]

Elisabeth nennt uns die Namen derer nicht, die sich in Hannover für sie und das Zustandekommen ihrer Konzerte interessirten, wir lernen sie nun kennen aus dem Raspe'schen Briefwechsel.

Es ist danach zweifellos, daß R. Erich Raspe selbst der erste gewesen ist, der von Göttingen her durch Heyne und Dieze benachrichtigt und zugleich gebeten wurde, sich der jugendlichen Sängerin anzunehmen.[2] Raspe, im 30. Lebensjahr stehend, bekleidete damals die Sekretariatsstelle an der Bibliothek zu Hannover,[3] aber seine Wünsche und Neigungen gingen weit über die engen Grenzen seiner amtlichen Beschäftigungen, die er so gern schon längst mit einem angemesseneren Wirkungskreis vertauscht haben würde, hinaus. Vielseitig beanlagt, nicht immer tief eindringend, oft flüchtig, schöngeistig im guten wie im schlimmen Sinne erscheint uns die Persön-

[1] s. Hannov. Anzeigen Ao. 1766, 36. 38. u. 40. Stück. Die Neue oder Londonschenke in der Neuenstraße war damals ein beliebtes Konzerthaus und diente zugleich als Gesellschaftshaus für einen 1752 gegründeten Klub.

[2] s. o. S. 101 u. u. S. 107.

[3] Man vergleiche über das Leben Raspe's Strieder, Hessische Gelehrten-Geschichte. Bd. XI S. 221 ff; Mittler's Vorwort zu den von ihm herausgegebenen Briefen von Boie, Herder u. a. im Weimarischen Jahrbuch. Bd. III S. 1 ff; und Mohrmann, Rudolf Erich Raspe. Eine biographische Skizze. Enthalten im Hannover'schen Courier vom Juni 1881. Ein vollständiges Bild des vielseitigen Mannes ist durch die obigen Darstellungen in keiner Weise gegeben. Es ist hierzu vor allem eine völlige Durcharbeitung des brieflichen Nachlasses und Ausfindigmachung der bis jetzt zumeist noch verschollenen eigenen Briefe Raspe's nothwendig.

lichkeit des Mannes, der bei regem Interesse an der Kunst — hatte doch die Ackermann'sche Gesellschaft noch im Vorjahr mit seinem »Soliman« einen Haupttreffer erzielt[1] — vielleicht noch mehr Antheil an ihren Ausüberinnen zu nehmen pflegte. Dazu fehlte es Raspe, der selbst geborener Hannoveraner war und seit 1760 wieder in der Heimat lebte, nicht an guten und einflußreichen Verbindungen mit hochstehenden Persönlichkeiten des Ortes und des Landes. Dem alten Staatsminister von Schwicheldt, der seit seiner Abschiedseinreichung allerdings meist die ländliche Stille seines Gutes Flachstöckheim dem Stadtleben vorzog, war er nahegetreten als Erzieher seiner Söhne und Verwalter seiner Bibliothek; mit Münchhausen, dem hochverdienten Premier-Minister, brachten ihn die von ihm zu erledigenden Geschäfte der Göttinger Bibliothek, deren Anträge und Berichte an Münchhausen als den Kurator gingen, in Verbindung; General von Wallmoden, der nachmalige Hannöver'sche Gesandte in Wien, begünstigte den jungen Gelehrten, der mit ihm das eifrige Interesse für alte Kunst theilte und sich durch eine gewisse Aufsichtsführung über die von ihm zusammengebrachte, für jene Zeit bedeutende Kunstsammlung verdient machte.[2] Dazu kam ein freundschaftlicher Verkehr mit Männern, die sich in den besseren Bürgerkreisen und in der Beamtenwelt des damaligen Hannovers großer Beliebtheit erfreuten und eine bedeutende Rolle spielten, mit Brandes,[3] dem feingebildeten Geheimsekretär und bevorzugten Vertrauten des leitenden Ministers, mit Andreä,[4] dem gelehrten Apotheker und Beschützer der schönen Künste, einer damals bereits in seiner Vaterstadt angesehenen und allgemein verehrten Persönlichkeit, und mit Heiliger, dem Konsistorialrathe und nachmaligen Bürgermeister der Residenz.

Es trat schließlich hinzu ein Kreis von jüngeren Freunden, die wie Raspe sich vortrefflich auf das Leben und Lebenlassen verstanden, und zugleich wie er als Schöngeister auf dem »kleinen Hannoverschen Stadtparnaß« sich tummelten. Der talentvolle und übermüthige

[1] Ackermann an Raspe. Hamburg 16. Sept. 1765 und Denkwürdigkeiten von Karoline Schulze. Mitgetheilt von Herm. Uhde im Histor. Taschenbuch. 5. Folge. 3. Jhrg. S. 396.

[2] Einen Katalog, einen Theil des Kabinets umfassend, veröffentlichte Raspe in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften ... Bd. IV Stück 2. (Leipzig 1767) S. 201 ff.

[3] s. Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. III S. 242 und die daselbst angegebenen Quellen.

[4] s. Schlichtegroll's Nekrolog auf das Jahr 1793. Bd. IV 1. S. 164 ff.; Neues vaterländisches Archiv. Jahrg. 1825 Bd. II S. 9 ff. und Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. I S. 447.

Flügge,[1] vermuthlich ein Sohn des 1754 verstorbenen Predigers zu Hannover und angestellt an der Bauabtheilung des Ministeriums als Kanzleisekretär, erscheint als einer der besten Kameraden Raspe's, neben ihm bleibt unter anderen D. H. Hegewisch zu nennen, der, ehe er die Stelle eines Hofmeisters und Privatsekretärs im Hause des hochgebildeten Konsuls Grafen Schimmelmann in Hamburg angenommen hatte, als Erzieher in der Andreä'schen Familie thätig gewesen war, und später von seiner Stellung als dänischer Legationssekretär in Hamburg zur Übernahme einer Professur in Kiel berufen wurde.[2]

Das Hannover Georgs III. war im Gegensatz zu der Zeit der Regierung seines Vorgängers ein ziemlich stiller Ort. »Trauriges Hannover«, so ruft Hegewisch im Hinblick auf das anregende gleichzeitige Hamburger Leben aus, »Du wirst wohl stets der Sitz der Langeweile bleiben!«[3] Der König kehrte dem Lande den Rücken, seine Residenz war London; zwar wurde der Hofstaat beibehalten, aber Carl von Mecklenburg-Strelitz, der als Kurfürstlicher Feldmarschall an der Spitze der Hannoverschen Armee stand und als Gouverneur der Stadt Hannover das Palais an der Leinstraße bewohnte, war nicht dazu veranlagt, ein glänzendes Hof- und Residenzleben anzuregen und zu befördern. Der gesellschaftliche Verkehr zog sich zurück in die privaten Zusammenkünfte, die mit einer gewissen Regelmäßigkeit im Winter sowohl von den altadligen Geschlechtern als auch von den jungadligen sowie von den angeseheneren Beamten- und Bürgerfamilien veranstaltet wurden und einer gewissen Einförmigkeit Vorschub leisteten. »Mit Caßel«, schreibt später einmal Flügge,[4] »dürfen wir uns nicht vergleichen, wo sie ihren Landesherrn bey sich haben, und wo die Künste unter der Anführung eines fürstlichen Kenners und Belohners herrschend sind.«[5]

[1] Flügge verdient der Vergessenheit, mit der ihn selbst Gödecke bedeckt, entrissen zu werden. Es soll an anderem Orte geschehen. Berichtigt sei hier ein Irrthum Meusel's im Gel. Teutschland. [4] Bd. I S. 645. Nicht Heinr. Herm. Flügge, der Prediger an der Martinskirche in Braunschweig, sondern sein Bruder, der Obige, ist der Verfasser der Aeneis, einer Travestie auf Vergil's Gedicht. — 2 Briefe Flügge's an Bürger sind abgedruckt in den »Briefen von und an G. A. Bürger« ... hg. von Ad. Strodtmann. Bd. II S. 17 ff.

[2] s. Rotermund, Das gelehrte Hannover. Bd. II. S. LXXXI und Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. XI S. 278.

[3] Hegewisch an Raspe. Hamburg 23. Sept. 1766.

[4] Flügge an Raspe. Hannover 12. März 1773. Man vergl. über das gesellschaftliche Leben zu Hannover: Bodemann, Johann Georg Zimmermann. S. 43 ff. Es geht dies freilich zumeist auf die 70er Jahre.

[5] An einer anderen Stelle betont er freilich, Hannover sei es werth, daß man seiner gedenke, »obgleich es die Mode in der Nachbarschaft ist, uns mit einer Art von Erbarmen und Verachtung anzusehen. *Vos, si hic essetis, aliter sentiretis*«. Schreiben an Raspe vom 21. Febr. 1770.

Trotzdem galt Hannover damals als kunstsinnige Stadt. Schauspielertruppen, die ab und zu Einkehr hielten, vermittelten die Bekanntschaft mit Shakespeare. Musik hörte man nicht nur in Konzerten, wenn etwa ein Bach, wie dies von Zeit zu Zeit geschah, dorthin kam, man betrieb sie auch eifrig in Selbstausübung im Familienkreise.[1]

Andreä selbst liebte die Musik und hatte in seiner Jugend fertig Klavier gespielt;[2] so freute er sich, die Schmeling in seinem Hause verkehren zu sehen und theilte gern die Bemühungen um das Gelingen der Konzerte mit Freund Raspe, ja er hatte schließlich, als dieser zu Ende Mai zu seinem Schwager, dem Amtsvogt Völger, nach Ütze verreist war, die Sorge für das Zustandekommen des dritten Abends allein auf sich. Wie sehr er sich die Sache angelegen sein ließ, beweist sein Brief an Raspe vom 21. Mai: »In des Herrn Cammer-Herrn von W[almoden] Hause bin ich zweimal gewesen, one Ihn zu sprechen. Auch ebenso vergeblich bei d. Hrn. General. Indeßen wird Ihnen die Inlage zeigen, das dadurch nichts versäumt ist.

Heute habe ich den Plan[3] herum zu schikken angefangen. Allein die verwünschte Musterung! Der H. Feld Marschall[4] ist nicht zu Hause gewesen, d. H. premier Minister hat geantwortet, Er wolle es Seiner Gemahlin sagen. Nun ist diesen Mittag bei dem Gen. v. W. ein Tractement auf Seinem Garten. Dis zieht one Zweifel widerum Leute aus der Stadt und vermuhtlich auch den Feld Marschall. Folglich wird der Plan erst Morgen früh seine ordentliche Reise antreten können. Mehr hirmit zu eilen ist mir, wie Sie sehen, unmöglich.«

In den Briefen Andreä's an Raspe spricht sich eine gewisse liebevolle Zuneigung und Zärtlichkeit für seine jugendliche Schutzbefohlene aus. »Gern nehm ich«, meint er launig, »sie unter den Schatten meiner Flügel in Abwesenheit der noch wärmeren Henne. Ja wäre dis artige Küchlein noch im Ey, ich hätte Lust es aus zu brüten ... Adieu, mein lieber Freund, bleiben Sie nur hübsch lange aus! ich wil schon —.— Ihr gehorsamer Diener bleiben.«

Wir ersehen zugleich aus diesem Schreiben unschwer, wie es mit Raspe selbst bestellt war; Andreä wußte es am besten, hatte doch der Herzensroman zwischen dem Erstgenannten und Elisabeth schon

---

[1] Hartmann, Geschichte der Residenzstadt Hannover. S. 382.

[2] s. Schlichtegroll's Nekrolog. a. a. O. S. 171.

[3] Der Subskriptionsplan war zunächst dem Herrn Kammerherrn von Wallmoden gegeben und ohne Erinnerungen gebilligt worden; alsdann hatte ihn Andreä an den General von Wallmoden weitergereicht. Die beiden Genannten waren außerdem von Raspe brieflich um ihre Verwendung gebeten. s. Andreä's Brief an Raspe vom 18. Mai 1766.

[4] Prinz Carl von Mecklenburg.

lange seinen Anfang genommen. Die Greisin berührt diese Ereignisse in ihrer Selbstbiographie nur mit den kurzen Worten: »Auch bekam ich daselbst (nämlich in Hannover) verschiedene Anträge zum heirathen, welche ich aber ausschlug, indem ich meinem Vater sagte, ich wäre noch zu jung, auch hätte ich noch keine Lust mich zu binden, worüber er sehr zufrieden zu seyn schien«.[1] Daß zu den abgewiesenen Bewerbern Raspe zu rechnen ist, ergibt sich aus dessen Briefen.[2] Die Befürchtung Dieze's,[3] daß des Freundes Herz nicht stark genug sein würde »den verführerischen Zaubertönen der Sirene zu widerstehen«, wurde bald zur Wahrheit. Heyne sah sich schon am 11. Mai veranlaßt, in väterlicher und freundschaftlicher Gesinnung zu warnen und abzumahnen.

»Mir thut es sehr leid«, so schreibt er, »werthester Freund, daß ich durch meine Dienstfertigkeit einen solchen Aufruhr in Ihrem Herzen angerichtet habe. Ein Vergnügen ein Amusement, eine Zerstreuung für Sie höchstens ein *gout passager*, war alles, was ich mir in diesem Fall erwartete; und ich hoffe noch, daß Sie darauf zurückkehren sollen. Die eiserne Nothwendigkeit würde es ohnedem mit ihrem grosen Gehülfen, der Zeit, thun und Sie dahin führen. Alle äuserliche Unmöglichkeiten, die Sie sich selbst gestehen müssen, sind nicht unüberwindlicher als die welche im Temperament und Charakter der Betty lieget; sie hat kein Herz, das eines Grades von Gefühl fähig ist Sie werden sie nie so fühlbar machen daß Sie dabey glücklich wären.[4] Es ist ein ingrater Boden, Empfindungen einzupflanzen. Ich habe dergleichen Gemüther mehr gekannt, die just die Eigenschaften des Herzens hatten von denen sich die Phaenomena an ihr am ersten Anblick gleich darbieten. Ich beschwöre Sie also bey allem, was Sie sich und Ihrer Ruhe schuldig sind, amusiren Sie sich soviel Sie wollen, aber eine ernste Leidenschaft suchen Sie abzuwerfen, es mag auf eine Art geschehen wie es will. Sie wissen daß ich hohe Begriffe von dieser Leidenschaft habe daß mein Rath gewiß nicht aus den vulgairen Grundsätzen entlehnt; aber die innere Unmöglichkeit der Erfüllung ihrer Wünsche zwingt mich Sie auf

---

[1] a. a. O. Sp. 529.

[2] Ein Nebenbuhler scheint ein gewisser Engländer Mr. Callin gewesen zu sein nach Raspe's Schreiben (Entwurf) an einen Ungenannten vom 11. Mai [1766].

[3] Dieze an Raspe. Gött. 8. Mai 1766.

[4] In dem Briefe vom 4. Mai äußert sich Heyne in ähnlicher Weise: »Der Charakter des Mägdchens war für mich etwas, das ich in keine definition bringen konnte; etwas so fade unfühlbares, und doch ein Grad von Eitelkeit. Doch Sie werden ihn vielleicht besser zu bestimmen im Stande seyn.«

das feyerlichste zur Herrschaft über sich selbst aufzurufen. Ich beharre unveränderlich

Ihr wahrer Freund

Heyne.«

Die Folge des Briefes war Verstimmung auf Seite des Empfängers, der in der freimüthigen Mahnung eines Freundes nur die Bitterkeit und Unzufriedenheit eines Sittenrichters sah und gebieterisches, beleidigendes Wesen in den wohlgemeinten Rathschlägen zu erkennen glaubte. Wie ernst es Raspe mit seiner Liebe meinte, beweisen seine Briefe, ebenso unzweideutig ersieht man daraus, daß die Neigung eine einseitige war d. h. auf Elisabeths Seite nicht erwidert wurde. Zwei Tage nach einem Ausflug, der am 10. Mai in Gesellschaft der Schwester Raspe's und einiger anderen Damen nach Herrenhausen gemacht wurde, erfolgte eine offene Erklärung an Elisabeth; sie möge auszugsweise mitgetheilt sein.

My dearest Life!

True friendship and the purest Love are the natural duties to Virtue, Talents, Youth and Beauty; and when I repeat You that I bear them to You in the highest degree, and when I tell You that all my attentions owe their origin to them alone, I hope You will consider the aknowledgement as well as the above mentioned sentiments as an offering, worthy the accepting and giving of every honest and generous heart. So it is, and so You may account for my troubles and inquietudes; than I ought to be and to appear to all the world and to myself a most unworthy ungenerous man could I bear patiently and tamely the mortifying distance You keep with me, and see with insensibility how carefully You refuse whatever comes from me, how coldly You receive my addresses, how Yow avoid them to listen with complacency to whatever other people may tell You. Ah sweetest creature! give me leave to say that such an undeserved rigour puts me to low. Every body knows that I was Your first acquaintance here. I am conscious to have behaved as every honest man ought to do. And what must people think that see me avoided so carefully by her, that lowing Virtue and honour must love gratitude too?

. . . . Iudge by Your self how You wrong me in exposing me to such an undeserved blemish; when I protest and am convinced that no body can love and esteem You, Your talents and Your honour, with purer sentiments as Your most obedient humble servant

R. E. Raspe.

Konnte sich Raspe schon jetzt über Undankbarkeit beklagen, so sollte er und mit ihm seine Freunde bald noch weitere Erfahrungen machen. Elisabeth verließ Hannover ohne jeglichen Abschied, ohne Wissen der Bekannten, um sich über Celle nach Hamburg zu wenden. Raspe erfuhr es erst durch einen gewissen Werckmeister, aber er beeilte sich trotzdem, der Sängerin in Celle einen günstigen Empfang zu sichern, indem er schleunigst ein empfehlendes Schreiben für jene an Barte von Schwicheldt, die Tochter seines Gönners, nachschickte.[1] Wenn auch Letzere zu spät nach dort kam, als daß sie etwas zu Gunsten der Schmeling hätte thun können, so hatte doch Raspe wenigstens die Freude, alsbald von ihr zu hören, daß Elisabeth nach aller Urtheil in Celle großen Beifall gefunden habe.[2] Ein weiterer Brief folgte nach Hamburg, wohin sich die Entwichene am 31. Mai gewendet hatte. Bereits hatte Raspe nach Verabredung wieder ein neues Konzert, das nach der Rückkunft von Hamburg stattfinden sollte, eingeleitet, nur mußte er sich Gewißheit verschaffen, ob Elisabeth zurückkehren würde. Er zürnt, daß sie zu stolz gewesen sei, von ihm Adressen nach Hamburg sich geben zu lassen, nun wisse er nicht einmal, wo sie dort zu finden sei, noch viel weniger, ob und wann sie Hannover wieder besuche; diese Unschlüssigkeit sei der Grund, warum die Subskription so langsam nur fortschreite. »*Pray what can I say when asked about You? Invite every one to the Subscription, assuring that certainly You wile come back, at least for some days when going to Pirmont*«.[3] Der Aufenthalt in Hamburg war übrigens nicht von langer Dauer. Die Schmeling spricht sich in ihrer Biographie zwar dahin aus, daß es ihr am dortigen Platze gefallen habe, und daß sie im Verkehr mit den vielen Engländern wieder an ihre glückliche Jugendzeit in England erinnert worden sei,[4] bemerkenswerth ist es aber demgegenüber doch sicherlich, wenn Andreä am 19. Juli von Hamburg aus schreibt: »Es schadet uns freilich, und vielleicht Ihr Selbst nicht, daß Ihr Hamburg nicht gefallen hat. Es hätte Ihr aber beßer gefallen können, wenn Sie nicht so stillschweigend von Hannover dahin geeilet wäre, ich getraue mir zu sagen, daß Ihr eine Adreße von mir sehr vorteilhaft gewesen sein würde«. Bereits am 25. Juni war die Sängerin wieder durch Hannover durchgereist, um sich nach Pyrmont zu begeben, wo sich Prinz Carl von Mecklenburg eben aufhielt. Das Konzert in Hannover war mittlerweile so weit gesichert, daß die Ankündigung für Montag den

[1] Raspe an Elisabeth. (Entw.) Hannover 10. Juni 1766.
[2] Barte von Schwicheldt an Raspe. Weyhe 10. Juni 1766.
[3] Schreiben vom 10. Juni 1766 nach Hamburg gerichtet (Entwurf).
[4] a. a. O. Sp. 529.

30. Juni im Stolzischen Hause erfolgen konnte.[1] Zuvor aber war schon ein neuer Plan, der zweifellos Raspe verdankt und in Gemeinschaft mit anderen besprochen wurde, aufgetaucht und in Gang gebracht; es handelte sich darum, die Schmeling dauernd für Hannover zu gewinnen. Raspe war in der Lage, schon bei der Durchreise nach Pyrmont sie und ihren Vater mit dem Entwurf bekannt zu machen.[2] Elisabeth sollte sich entschließen, den Winter in Hannover zuzubringen und dort eine Reihe von Konzerten zu geben; während der übrigen Zeit des Jahres sollte sie jedoch in keiner Weise gebunden sein. Dafür wurde ihr eine feste Pension zugesichert, die erst auf jährlich 600 Rthlr. festgesetzt war, in Anbetracht des Ausfalles der Sommermonate aber und mit Hinsicht darauf, daß gute Gelegenheit zum Ertheilen von Stunden vorhanden sei, dementsprechend um etwa 150 Rthlr. gekürzt wurde. »Ich bin sicher«, so betheuerte Raspe, »die Mittel werden uns nicht fehlen, es zu bewilligen und zu geben«, wobei er vor allem auf die Bemühungen des Generals von Wallmoden baute. Andreä äußerte seine große Freude über das Unternehmen: »Wer siehet und höret die artige Nachtigall nicht gerne! und dann glaube ich auch noch immer, daß Sie bei uns beßer, als sonst irgendwo aufgehoben ist. Und wohl aufgehoben zu sein verdienet sie doch.« Zugleich aber betont er die Anwendung der nöthigen Vorsicht. »Hüten Sie sich zu Viel auf die Entréegelder zu rechnen: und komt, unter dieser Vorsicht, dan eine hinlängliche Subscription zu Stande, so, denke ich, fordern wir die unterschriebenen Gelder doch insgesamt und auf das ganze Jar erst ein, ehe das Concert eröfnet wird. Sonst laufen wir Gefar, selbst zuschießen zu müßen, und uns durch Mahnen Feinde zu machen.«[3] Auch in Göttingen nahm man an dem Zustandekommen lebhaften Antheil: Heyne erklärte mit Recht das Gelingen »als für das Schicksal der Miß unstreitig entscheidend.«[4] Vater Schmeling und Tochter gingen auf das Anerbieten ein und erklärten sich bereit, gegen eine Pension von 450 Thlr. den Winter in Hannover Aufenthalt zu nehmen, falls das Projekt zu Stande käme. Es blieb nun nur übrig, den Gedanken in Wirklichkeit umzusetzen. Raspe hat zweifellos keine Mühe und Arbeit gescheut, nicht nur in Hannover selbst Freunde zu werben, sondern auch solche

[1] Gedruckte Nachricht. 1 Ex. liegt dem Briefwechsel bei.

[2] Es sollte ursprünglich schriftlich geschehen, wie die beiden in Reinschrift vorhandenen und mit Adresse nach Pyrmont gerichteten Briefe Raspe's an Vater und Tochter vom 25. Juni beweisen; der eine trägt indeß den Vermerk: »mündlich ausgerichtet bei ihrer Durchreise nach Pyrmont.«

[3] Andreä an Raspe. Hamb. 19. Juli 1766.

[4] Heyne an Raspe. Gött. 3. Juli 1766.

Familien zu gewinnen, die gerade die Wintermonate in Hannover zuzubringen pflegten, wie wir denn wissen, daß Barte von Schwicheldt zu Anfang August den Subskriptionsplan in Flachstöckheim hatte. Daß Raspe dabei in gewissem Maße egoistisch handelte, ist ersichtlich, er glaubte noch immer damals in den Gesinnungen der Freundin den erwünschten Umschwung herbeiführen zu können, noch war sie seine »*fairest Rosebud*«,[1] die er liebte, auch wenn sie erst nach Hamburg entwichen und nun nach ihrer Rückkehr von Pyrmont, wo der Prinz Carl von Mecklenburg sie sehr ausgezeichnet hatte,[2] alsbald fort nach Braunschweig gezogen war, noch brauchte Heyne nicht zu mahnen, daß man seiner Schönen getreu bleiben müsse.[3] Raspe empfand thatsächlich die Entfernung seiner Freundin tief und schmerzlich; Unthätigkeit, Gleichgültigkeit und Entmuthigung, zum Theil sicher verursacht durch den schlechten Fortgang des Unternehmens, überkamen ihn und traten an Stelle der bisherigen Leidenschaft. Heyne begann zu fürchten. »Nichts als Bewegung und Beschäftigung kan Sie davon losreisen und ich dächte, Sie liesen alles stehen und liegen und nähmen eine Reise vor. Kommen Sie nur einmal wieder zu einem Gegenstand, der Ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehet, so hoffe ich, daß Ihre Seele und Blut wieder in Gang kommen werden. Kömmt der Winter heran und es stellt sich Jemand zum Konzert ein, so wird alsdann die Leere ohnedem ausgefüllt seyn.«[4]

Die Schmeling war unterdessen in Braunschweig mit hohen Ehren gefeiert worden; man brachte die Zeit der Messe dort zu und besuchte wieder fleißig das Theater.[5] Es erfolgte eine Einladung, bei Hofe zu singen; Elisabeth trug auf Verlangen 4 Arien vor, was nach Aussage der »Capellisten« noch keine Sängerin gethan hatte. Herzog Carl, der kunstsinnige Schwager des großen Königs, suchte die Künstlerin für Braunschweig zu gewinnen. Die Antwort war: »in Hannover engagirt.« Am Hofe zu Bernburg, der auf der Weiterreise nach Leipzig besucht wurde, wiederholte sich das gleiche Schauspiel. Mitte August etwa langte man in Leipzig an[6], wohin Raspe

---

[1] Raspe an Elisab. 25. Juni 1766.

[2] Elisabeth an Raspe. Leipzig 28. Jan. 1767.

[3] Heyne an Raspe. Gött. 4. Aug. 1766.

[4] Heyne an Raspe. Gött. 21. Aug. 1766.

[5] s. Selbstbiogr. Sp. 530. Die Wohnung befand sich während der Zeit »im gülten arm in der Gerlinger stras.« s. Briefe des alten Schm. an R. Braunschweig 30. Juli 1766 und Leipzig 30. August.

[6] Das Absteigequartier war im »gulten Hud« in der Reichsstraße. Brief des alten Schm. v. 30. Juli 1766.

Empfehlungen mitzugeben versprochen hatte. Zu derselben Zeit traf eine Mittheilung von des letzteren Hand dort ein, die das Zustandekommen der Konzerte in Hannover zweifelhaft erscheinen ließ. Erst unter dem Eindruck dieses Schreibens wurde, wie wir jetzt mit Bestimmtheit folgern müssen, der Vertrag mit Zehmisch abgeschlossen. Am 30. August schreibt der Vater Schmeling hierüber an Raspe:

»Hoch Edel gebohrner
Hoch ge Ehrter Herr

Dero ab gelaßenes Schreiben haben wir mit großer Ver wunderung er halten, und darauß er sehen, daß wir wegen der Supscription unß keine sichere Hoffnung können Ver sprechen. wie auch eben fals auß Herr Weis seinen Brieff, und der Herbst so nahe Vor der Hand, da die beste Zeit zu Reisen Vor bey ist, hir durch wurte also genötiget, unß in Leipzig in H. Zehmisch sein Concert, auf Ein Jahr vor selben acort zu angagiren, bis auf weider orter, Es were unß hertzlich freute geweßen, die winder Zeit, bey Ihnen in Hannover zu seyn, allein Vors un gewiße Muß man daß ge wiße wehlen, solte es künfftig sicher zu stande kommen, so er bieden wir unß, auf Ver langen zu dienen, In deßen dancken wir M. Hgb. H. Raspe, Vor dero er zeigte Liebe, Ehre, gutigkeit und freuntschafft, bis künfftig wieder sehen, . . . in er wartung einer baltigen antwort hirauf werden sie sämtl. Von unß 1000 sentfeltig ge grüset. Ver bleiben dero freunte und Diener

J. Schmeling.«

Raspe's Antwort ging bereits am 4. September ab; er mußte unter diesen Umständen den Plan mit Miß Betty aufgeben, aber er nahm ihn in veränderter Gestalt wieder auf. Hegewisch, der sich zu der Zeit in Hamburg aufhielt, scheint es gewesen zu sein, der auf Mad. Schulze, die sich unter der Ackermann'schen Truppe befand, zuerst aufmerksam machte. »Lindane«, meinte er, »wird uns Miß Betty ersetzen.«[1] Mitte September waren die Unterhandlungen bereits im Gange, die sich indessen zerschlugen, weil die Schulze vor Fasten aus dem Verbande der Gesellschaft nicht loskommen zu können erklärte.[2]

Ob Raspe sich zu jener Zeit überhaupt noch um Elisabeth bekümmert hat, ist fraglich; die Empfehlungen für Leipzig, die nach Braunschweig nacherbeten wurden, und die Raspe an Männer wie Clodius,

[1] Hegewisch an Raspe. Hamb. 16. Sept. 1766.
[2] Derselbe an Raspe. Hamb. 23. Sept. 1766.

Oeser und Weiße, die im Leipziger Kunstleben ihre Rolle spielten, hätte geben können, blieben vielleicht ganz aus. Der Gekränkte, der sich eben durch eine kleine Reise zu Familie von Schwicheldt nach Flachstöckheim zu zerstreuen suchte, erhielt von Leipzig keinerlei Nachrichten mehr und so hüllte auch er sich in Schweigen. »Daß Sie die liebe Betty haben entlassen können«, schrieb Heyne am 29. September, »ist etwas, was mich in Erstaunen setzt. Ich bewundere Ihre edelmüthige Entschlossenheit mehr als ich sagen kann.« Und unterm 12. November wußte er Raspe als Neuigkeit mitzutheilen, daß Miß B. den Herrn Direktor des Konzertes gar herzlich gefesselt habe, und daß man sie dem Vernehmen nach »im comischen mehr goutire als im ernsthaften.« Raspe hatte bereits vergessen; Elisabeth Schmeling war verblaßt vor einem neuen Stern, der ihm in einem Mitgliede der Leppert'schen Gesellschaft aufgegangen war, vor Jeannette Lucius. So mochte er selbst zumeist überrascht sein, als im Dezember ein Schreiben von Elisabeth ankam. Sie schrieb unterm 16. Dezember:

Sir

Tho I know it is a great liberty in a lady to Rite to a Getleman (so!) who is offended at her, yet I'll venture to take hold of my pen—poor Mr. Raspe—what you are angry withme—well— I dont know how to make it up again tho I Cant Say but you have had a good deal of patience yet I did not think it woll'd have been gone all at onece, but how ever if you wear Determind to be angry you Shoul 'd have let me know be fore hand, that I might have prepare 'd my Self for it. but what did I Say—you to be angry—no! that Can never be, Such a Gentleman as Mr. Raspe Does not onece know what it is to be angry. no! I Dare Say it has been for nothing but for want of time that we did not hear from you, I Suppose your Business woll'd not allow you tho think of us. So I beg pardon for the mistake I've made, and in hopes of your for giving me

I Remain Sir yours

E Schmeling

My Papa Gives his Compliment to you and I beg mine to your Sister.[1]

Raspe verzieh und nahm die Beziehungen sofort wieder auf; am 25. Dezember bereits hatte Elisabeth seinen Gegenbrief in den

[1] Zum Schluß bittet die Schreiberin, in Hannover nachzufragen, ob Briefe für sie dort lägen, und, wenn es der Fall sei, sie ihr nach Leipzig an Herrn Winckler in der Fleischer-Straße zu schicken.

Händen, dem einige Liedchen beigefügt waren, die mit freudigem Danke aufgenommen wurden.[1] Seitdem herrscht wieder ein regerer Verkehr zwischen den Versöhnten, dessen Vermittelung aufs eifrigste geführt wird von einem Leipziger Studenten, Carl Matthaei. Die Persönlichkeit des Genannten ist, wie es scheint, eine recht unbekannte; nur wenige erwähnen ihn, kein Lexikon hat den Namen in seine Spalten aufgenommen und so dem Gedächtniß erhalten. Matthaei, der aus Nürnberg stammte[2] und sich bereits geraume Zeit auf der sächsischen Hochschule aufgehalten hatte, wo er mit Männern wie Gellert, Weisse, Oeser u. a. bekannt wurde, war zu Anfang des Jahres 1767 gelegentlich eines Besuches in Hannover von Raspe in dessen bekannter liebenswürdiger und zuvorkommender Weise aufgenommen worden. Seitdem vereinigt ein enges Freundschaftsband, gefestigt und erhalten durch die warme Anhänglichkeit des Jüngeren an den Älteren, die beiden Männer. Der Gedankenaustausch brachte einen lebhaften Briefwechsel[3] mit sich, der um so interessanter ist, als die Briefe Matthaei's, der ein guter Beobachter und eifriger Liebhaber von Kunst und Theater ist, uns zum Theil in dieselbe Leipziger Zeit führen, in die auch Goethe's Aufenthalt dort fällt. Matthaei gehörte bis Frühjahr 1768 der Hochschule an und hatte auch später wieder nach vorübergehendem Aufenthalte auswärts Gelegenheit, das Leipziger Leben aus unmittelbarer Nähe zu beobachten, als er im Herbst 1768 als Erzieher des jungen Freiherrn von Friesen nach Rötha bei Leipzig übergesiedelt war.

Matthaei ist eine offene, heitere, liebenswürdige und lebenslustige Natur, kein Verstandesmensch, sondern ein Gemüthsmensch, dessen Herz vielleicht in verliebter Laune wohl den Kopf beherrschen mag; ungefärbt und ungeschminkt gibt er sich in seinen Briefen; er ist wahr durch und durch, er bemäntelt nichts und verschweigt nichts; um so schätzbarer werden für uns seine Nachrichten. Matthaei schreibt über vieles, was in Leipzig zugeht, aber den Kernpunkt und Mittelpunkt bildet doch, seitdem er sie kennen gelernt hat, Miß Betty. Raspe hatte den jungen Freund zum Überbringer seines Antwortschreibens auf Elisabeths Brief vom 28. Januar gemacht. So berichtet dieser denn am 4. März über seine Eindrücke beim ersten Besuch der Sängerin in begeisterten Worten:

[1] Elisabeth an Raspe. Leipzig 28. Jan. 1767.

[2] Körte, der einiges wenige über ihn mittheilt, sagt, daß man von Matthaei's Herkunft nichts gewußt habe. s. Hoffmann von Fallersleben, Findlinge. Bd. I S. 418 Anm. 2.

[3] Erhalten sind 48 Briefe Matthaei's aus den Jahren 1767—75. Raspe's Briefe sind verloren.

»Aber itzo moegen mich die Musen mit ihrem heiligen Feuer beseelen, denn ich rede von einem liebenswürdigen Gegenstande, nicht schoen doch reizend, keine Grazie aber doch eine Hebe angenehm und gefaellig; Wer kann Sie einmahl sprechen und den Wunsch nicht aeusern, Sie ofte recht ofte zu besuchen. Von wem konnte ich dieses Urtheil anders in Leipzig faellen, als von Miß Betty? O Sie haben, liebster Freund, Sie haben Unheil angerichtet, daß Sie mich zu dem Boten ihres Briefes ernannten, jedoch thun Sie es nur oefter, ich will gerne ihr Correspondent seyn.

Gott! wie hüpfte ich nicht zu der unschuldigen Miß hin, so bald ich wieder ausgehen konnte; ich fand mehr als ich suchte; viele Freundschaft im Umgange, viele Gefaelligkeit; wie las sie nicht mit heiterer Miene ihr Schreiben indem sie bald laechelte, bald gafte; mich nach allem was in Hannover ist fragte, ihre Lebens Art in England erzaehlte und auf diese Weise mich von II uhr Nachmittags bis VI uhr Abends unterhielt. Wer war froher als ich, wer war mit sich selbst vergnügter. ich bat sie um einen Brief Einschlus, sie versprach es mir, und uebermorgen gehe ich hin den Brief abzuholen:

Stunden! die ihr den morgenden Tag bringt
Stunden beflügelt euch!
Eilt, und bringt mir den Tag, welcher der Freude mich
Neugebohren entgegen führt!

Nun liebster bester Freund, nun unterstützen Sie diese Bekanntschaft, helfen Sie mir fort daß ich oefters sie besuchen darf, daß ich sie auf ihrer Cithare hoere und den englischen Ton ihrer Stimme einathmen kann; daß ich oefters bey ihr sein darf um mit ihr englisch zu schwazen. O schreiben Sie mir ofte und tragen Sie mir Bestellungen an Sie auf, schicken Sie ihr durch mich ihre Grüße ihre Briefe ihre Marly und alles was Sie wissen; schreiben Sie ihr, daß ich wünschte von Herzen wünschte Sie ofte zu besuchen, daß ich ein junger aber furchtsamer Freund sey, daß ich schmachte ihre Stimme zu hoeren und ihre Cithare zu hoeren — — doch dies habe ich ja schon alles geschrieben! Wohlan dann stehen Sie mir bey und befestigen das gute Werk welches Sie bereits angefangen haben!!«

Zwei Tage läßt Matthaei den angefangenen Brief liegen, dann eilt er wieder zu seiner Miß, um das versprochene Schreiben abzuholen und sich von neuem an ihrer Liebenswürdigkeit zu berauschen. Er fährt fort:

»d. 4. Merz

Eben komme ich von Mis Betty; liebster Freund wie voll ist meine Seele von diesen lieben Maedgen; sie sang mir einige Englische liedergens vor, mit solcher Anmuth, mit solcher ungezwungenen

Art, so licht und himmlisch daß mir der Gesang noch in den Ohren toent. Endlich sprach ich viel von England mit ihr, und alles was sie sprach war Wollaut. . . . Also, bester liebster, unterlassen Sie ja nicht alle Briefe die an ihr abgehen, alles was Sie ihr schicken sollen, mir jederzeit zu zu schicken, damit ich es ihr ueberbringen kann, und bitten Sie in ihren Namen mir ihre fernere Gunst zu schenken, und mir zu erlauben daß ich sie oefters besuchen kann, um in der Englischen Sprache von ihr zu geniesen. . . . Lieben Sie mich noch ferner. Das gewiseste Zeichen hirvon wird ihre baldige Antwort und der Einschlus an die good sweet Betty sein:

ich bin from all my heart
ganz der ihrige

Carl Matthaei.«

Das Schreiben bedarf, was seinen Verfasser anlangt, keiner Erläuterung; der »kleine Faun«[1] hatte tüchtig Feuer gefangen, der Strom des Herzens ergießt sich in die Feder. Wichtig aber und nicht unnöthig erscheint es, darauf hinzuweisen, wie wir auch von dieser Seite eine Bestätigung der liebenswürdigen und einnehmenden Eigenschaften erhalten, die, um seine Heldin Corona Schröter ihr gegenüber um so höher zu heben, der Schmeling abzustreiten und abzusprechen, sich Keil einst angelegen sein ließ.[2] Chrysander hat demgegenüber schon sofort nach Erscheinen des Keil'schen Werkes mit Recht diese Entstellungen zurückgewiesen durch den Hinweis auf Gerber,[3] der gleichzeitig in Leipzig lebte und uns in allen Stücken das günstigste und beste Bild von der jugendlichen Sängerin zeichnet, die ihm »einem bloßen Studenten!„ der keine Empfehlung weiter haben konnte als die Gewogenheit des Herrn Kapellmeisters Hillers, und eine brennende Begierde zur Musik« in der gefälligsten und freundlichsten Weise Zutritt zu ihrer Person und zu ihrer Kunst gestattete. Gerber's Angaben aber decken sich völlig mit dem, was Matthaei zu berichten weiß.

Übrigens machte Letzterer von der ihm nun einmal gebotenen Gelegenheit, sich Elisabeth öfters zu nähern »der Englischen Sprache

[1] So nennt Kretschmann, der Matthaei später in Zittau kennen lernte und durch ihn mit Raspe bekannt wurde, Jenen in einem Briefe an Letzteren. Zittau 15. Aug. 1768. Danach ist in dem Kretschmann'schen Hochzeitslied auf Raspe (Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1772 S. 56) das »Und M***, den Faunen« auf Matthaei zu beziehen.

[2] Vor hundert Jahren. Mittheilungen über Weimar, Goethe und Corona Schröter . . . von Rob. Keil. Bd. II S. 35 ff.

[3] s. Chrysander, Corona Schröter. In der Allgem. Musik. Zeitung. 1875 Nr. 41 bes. Sp. 644 ff. und Gerber, Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler . . . Th. I Sp. 858.

wegen« fleißigen Gebrauch; er wartete nicht, bis ihm ein Brief aus Hannover erst einen passenden Vorwand bot. Am 13. März, wo er ihr eine Raspe'sche Romanze, die mit großem Vergnügen gelesen wurde, zum Andenken überreichte, schreibt er an den Freund: »Vorhero da ich Miß Betty blos als Saengerin kannte, schaezte ich sie so wie ich alle Kunst schaeze; aber izo da ich sie als Maedgen kennen lernte, als das unschuldigste gefülvolste naiveste Maedgen izo wünsche ich alle Tage bei ihr zu sein, ist mir die Stunde glücklich da ich sie sprechen kann; da ich ihren Silberton hoere, und ihr flaterhaftes Gespreche, und ihren muntren Schertz ... Schreiben Sie ihr doch, daß sie mir es zu gute halten soll, wenn ich oefters zu ihr kaeme, schreiben Sie ihr, daß ich der Englischen Sprache wegen es thaete .... dann der Alte Vater lauert wie ein Satan,[1] ein besofener Mann der ohnmoeglich der Vater dieser Hebe sein kann.« Raspe mochte der leidenschaftliche Stil des Freundes bedenklich erscheinen, er fürchtete bei fortgesetztem näheren Verkehr mit Elisabeth für die Ruhe des »kleinen feurigen Jünglings« und hielt nicht mit seinen Warnungen zurück. Fast wie eine Rechtfertigung gegen eine falsche Unterstellung klingt es aus Matthaei's Antwort heraus:[2]

»Mein Herz«, so verwahrt er sich, »ist für alles empfindungsvoll was edel und gut scheinet; wenn ich eine gute Handlung erzaelen hoere steigt mir das Blut in die Wange, sehe ich eine Miß in ihrer Unschuld schwezen, hoere ich ihre Toene die die Nachtigall beschaemen, so klopft mir das Herz, so wünsche ich von Herzen ihr zu zeigen daß ich sie so rechtschaffen schaeze, als es je moeglich ist; aber kein Lovelace wird mir meine Begierden anfeuern, nie wird eine seiner Handlungen mich von meinem Wege abführen um auf Neben Wege zu kommen ... Hoeren Sie hier mein redliches Gestaendnis von der Miß:

Wann jemals eine andere als gerechte als platonische Empfindung in meine Seele kam, da ich sie sahe; wann jemals ein anderer Wunsch mir entfloh als dieser, konnte ich ihr doch zeigen wie voll Achtung meine Seele gegen ihre Unschuld ist, konnte ich ihr doch Merkmahle geben wie eifrig ich ihre Kunst schaeze; so moege mir der erste Schritt in ihre Wohnung zum Falle gereichen, und mein Gewissen mich quaelen, so oft ich sie oder ihren Namen sehe!«

Zu jener Zeit war der Briefwechsel zwischen Elisabeth und Raspe übrigens in gutem Gange. Wieder trafen »Englische Versgen«

[1] Man vergl. damit die Selbstbiogr. a. a. O. Sp. 515.
[2] Matthaei an Raspe. Leipzig 2. April 1767.

ein wie einst in Hannover; noch bewahrte die Besungene deren eine Anzahl aus der früheren Zeit auf, die sie hervorsuchte und wohl auch dem bittenden Matthaei zu lesen gab, wenn ein neu ankommender Brief Raspe's ihr alle vergnügten Stunden in die Erinnerung zurückrief, die sie gemeinsam mit ihm in Hannover und im neuen Hause dort verlebt hatte. »Wie oft«, so konnte Matthaei immer von neuem wieder dem Freunde zu dessen Genugthuung mittheilen, »spricht dieser kleine Engel von ihnen, fragt ob ich keine Briefe erhalten, ob Sie nach England reisen, ob Sie nicht vorher herüber kommen wollen, warum Sie nicht schreiben?«[1] usw.

Es war die Zeit, wo Elisabeth sich auf der Bahn des Ruhmes emporrang; Anfang April waren die Proben für die »Sancta Helena«[2] im Gange, in der ihr die Rolle der Eustasia zufiel, in der Charwoche Mitte April erfolgte die erste Aufführung; »sie hat sich selbst übertroffen und sich jedermanns Liebe zugezogen« schrieb der begeisterte Matthaei. Mitte Mai folgte ein Konzert, das ihr den lauten Jubel der Versammelten eintrug, sie war wohl schon daran gewöhnt; denn sie, des Beifalls gewis, sahe ganz ruhig aus, und laechelte.« Zachariae aus Braunschweig und Nicolai aus Berlin, die sich während der Messe in Leipzig aufhielten und durch Hiller mit der Schmeling bekannt gemacht wurden, waren ihres Lobes voll. Eben damals dachte diese daran in Familienangelegenheiten nach Cassel zu gehen und damit einen Abstecher nach Hannover zu verbinden.[3] Der alte Schmeling, der noch wegen seiner dort zurückgelassenen Sachen mit Raspe in Verhandlungen stand, setzte Letzteren von der Absicht am 27. April in Kenntniß:

»Der Musicus Schröder, solte diese ostern mit tochter und sohn, Vom Concert ab gehen, weil aber daß Vor haben ist, diesen sommer ein opra auf zu führen, so scheints als ob sie noch werden bleiben, durch dieses könde es geschehen, daß wir ein Monat oder 2 eine Reis auf Cassell möchten, und in der Redúr auf Hannover gingen, al wo wir mit allem Dank Vor dero gehabtes Be mühen, uns dankbar

[1] Matthaei an Raspe. Leipzig 20. Mai 1767.

[2] Es ist das Hasse'sche Oratorium, das der Sängerin die oft wiederholten Verse Goethe's »Klarster Stimme, froh an Sinn« usw. einbrachte. Löper, G. W. (Hempel) Th. III S. 363 Anm. meint, daß Goethe einer Aufführung des Oratoriums im Dezember 1767 beigewohnt und danach die Schmeling besungen habe. Kürschner in der Allgem. Deutschen Biogr. Bd. XX S. 287 nimmt 1768 als Aufführungsjahr der »Elena« an. Nach dem Briefe Matthaei's, der die erste Aufführung festlegt, könnte Goethe bereits diese besucht haben. s. Matthaei's Briefe vom 2. April, 21. April und 20. Mai 1767 sowie Goethe-Jahrbuch, IV S. 194—95.

[3] Matthaei, der die Absicht einer Casseler Reise bestätigte, meinte, für einen guten Freund lägen ja Cassel und Hannover nahe aneinander?

er zeigen werden, Man will hoffnung haben Mein Herrn Raspe künfftige Messe hir zu sehen, wolt-gott es möchte geschehen«.

Die Reise, die auf die Zeit nach Johannis verschoben war, kam nicht zur Ausführung. Elisabeth sah ihre Heimat in diesem Jahre nicht, dagegen hatte mittlerweile Raspe eine seinen Wünschen entsprechende Anstellung dort gefunden; er war unterm 29. Mai 1767 zum Inspektor der Casseler Antikensammlung mit dem Charakter als Rath ernannt worden. Elisabeth beglückwünschte den Freund alsbald mit herzlichen Worten: »*Haveing heard*« so schreibt sie »*of your establishement in Cassel I take the opportunity of Congratulateing you and Wishing you all the happiness that I woul 'd wish my self*«. Matthaei, der den Brief mit seinem eigenen Glückwunschschreiben am 21. Juli absandte, verfehlte nicht, seine neusten Gedichte auf die Angebetete seines Herzens bei dieser Gelegenheit mitzutheilen. Sie lauten:

»Auf die Veilchen.

Von allen Blumen auf der Flur
Sing ich euch holde Veilchen nur
Die ihr in dunkles Laub verhült
Mit Wohlgeruch die Lüfte fült!
Nicht stolz auf euren Vorzug, wie
Die pralerische Rose, die
Auf ihren Dornentron erhoeht,
Sich jedes Beifall heischend, dreht;
Seid ihr, in stiller Sitsamkeit
Wenn ihr des Menschen Herz erfreut,
Zufrieden, daß es niemand sieht,
Wie ihr dem Lenz zur Ehre blüht;
Zufrieden, wenn euch niemand dankt,
Und euch die Tulpe, die nur prangt,
Vorzieht; gros müthig, nicht erfült
Vom Neide; kurz — Mis Bettys Bild!

Dies war eine Anwandlung der poetischen Wuth der ich nicht wiederstehen konnte; aber es ist auch ein impromptu; man wird dem Verfasser Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Aber hier ist noch eines, ich kann dem Trieb nicht wiederstehen; jedoch ich bitte um ihre freye Beurtheilung.

Was fühlt ich, als zum erstenmahle
Miß Bettys goetlicher Gesang
Viel süßer als das Lied der Nachtigall im Thale
Mein Ohr, stets heißer dürstend, trank?

Ist hier Elysien? Die Lieder
Des Orpheus, hoeret die mein Ohr
Singt er Euridicen — nichts trennt von ihr ihn wieder —
Izt seine ewge Liebe vor?

Ists der Gesang der Aoniden?
Hoer ich die Goettin Harmonie?
Kehrt sie zurück und bringt dem Erdball ewgen Frieden?
Wie glücklich war er einst durch Sie?

Nein, Es ist Betty! frohe Taenze
Ziehn um sie her die Grasien
Die Muse des Gesangs flicht ihre Lorbeerkraenze
Beschaemt ums Haupt der Sterblichen.

Und aller Menschen Beyfall theilet
Lautschallend ringsumher die Luft
Und aller Goetter die sich lange hier verweilet
Und mehr als süßer Weirauchduft.
Miß Betty's Lieder scherzen
Bescheiden, Amor! lauschest Du!
Der Musen Brust, darf nicht Dein Pfeil verlezen
Stoert er gleich aller Wesen Ruh.
»Ihr Goetter! wie entzükend süße
»Ist ihrer Stimme Harmonie!
»Doch noch viel reizender für uns, viel mehr noch süße
»Ist ihres Lebens Harmonie!
»Wie glaenzt die Unschuld ihrer Jugend
»Die ihr bescheiden Auge spricht;
»Erhaben trotzet sie an Deiner Hand, o tugend!
»Dem Laster, das ihr Neze flicht!
So sprach sie, welche Deine schoene
Ihr stets geweihte Seele, so
Von Jugend auf geformt, die goetliche Athene!
O Betty! küßte Dich und floh!

Man wird mir«, so schließt Matthaei, »vergeben, daß ich mich dahin reisen lasse, aber mein Blut lauft geschwinder, und alle meine Sinne sind Gefühl, wenn ich bey ihr bin; und doch spielt sie die Laute nicht mehr, und singt keine englischen Liedgens mehr dazu; was würde ich sonsten fühlen?«

Raspe beantwortete die Zeilen Elisabeths am 21. August von Cassel aus, wohin er etwa Mitte des Monats übergesiedelt sein muß. Er hatte zu derselben Zeit zwei junge Engländer, Dr. Houlston und Hopson, die nach Leipzig reisten, mit Empfehlungen an Matthaei versehen; dieser vermittelte ihnen die Bekanntschaft mit der Stadt, ihren Gelehrten, ihrem Theater und vor allem mit seinem »kleinen Engel«, der dem »kleinen Engländer« so wohl gefiel, daß er ihm ein Liedchen widmete. Der Brief vom 1. September (geschlossen 6. Sept.), dem wir diese Mittheilungen verdanken, ist noch in anderer Hinsicht bemerkenswerth.

Neben Elisabeth Schmeling war damals, an demselben Konzertunternehmen wie jene, als zweite Sängerin ihre große Nebenbuhlerin

Corona Schröter angestellt. Wir wissen, daß das Leipziger kunstsinnige Publikum sich in zwei Parteien schied, deren stärkere und größere der Fahne der Corona folgte, während die kleinere Schaar treu zu Elisabeth hielt. Als ergebenster, eifrigster Anhänger der Erstgenannten galt bisher allgemein Schiebeler, der übrigens als seine erste Göttin die seit März 1767 am Leipziger Theater wirkende Schauspielerin Karoline Schulze verehrte.[1] Jetzt ersehen wir aus dem Briefe Matthaei's an Raspe, daß Schiebeler wenigstens nicht so fanatisch gegen die Schmeling eingenommen war, daß er nicht sogar Anwandlungen gehabt hätte, sich auf ihre Seite zu schlagen.

»Ich lege hier ein Gedichtgen«, so schreibt M., »von H. Schübeler bey;[2] er ist seit einiger Zeit, ohngefere seit 3 Wochen, so platonisch in Betty verliebt, daß er von nichts anders singt und girrt, als von ihr. Es ist auf dieses Gedichtgen eine Parodie herausgekommen, welche, ob sie gleich witzig, dennoch so boshaft und ungerecht ist, daß ich sie nicht abschreiben will. Z. E.

Durchstroemt von allen Haeßlichkeiten
Rühmst Du die Schoenheit, singest sie;
O Schübler schweig, dann Deine Saiten
Sind leer, wie Du, von Melodie.
. . . . . .
Verfertige Opern, mache Lieder
Brauch Deinen Witz, den Gott Dir gab,
Und horchend neigen Deine Brüder
Die Esel, sich zu Dir herab.

Ist das nicht Malice? Der Verfasser ist unbekannt«.

Gewinnt so die Stellung Schiebeler's zu Elisabeth eine etwas andere Beleuchtung, so ist derselbe Brief fernerhin nicht uninteressant zur Verdeutlichung des Verhältnisses zwischen Vater und Tochter. Letztere hat in ihrer Biographie Jenen als einen einfachen, braven alten Mann dargestellt und charakterisirt und nur eine pietätvolle Kindespflicht erfüllt, wenn sie dabei Fehler und Schwächen ihres Vaters verschwieg. Wir müssen uns, denke ich, bei Beurtheilung seines Charakters mehr auf das Zeugniß derer stützen, die durch keine Rücksichtnahme auf verwandtschaftliche Bande beengt, vorurtheilsfrei den Eindruck des Alten auf sich wirken ließen. Wenn

[1] Man vergl. für die angedeuteten Leipziger Verhältnisse Keil a. a. O. Bd. II S. 37 ff.; Biedermann, Goethe und Leipzig. Th. I S. 157—159, Th. II S. 56—50 und die Biographien der Mara. Für die Stellung Schiebeler's zur Schulze sind vor allem Matthaei's Briefe beweisend. S. auch ihre von Uhde herausgegebene Selbstbiographie im Historischen Taschenbuch. 5. Folge. 3. Jhrg. S. 394 und 402.

[2] Leider ist es nicht mehr vorhanden.

Heyne über den alten Schmeling sich dahin äußert,[1] daß er der Tochter »keine große Empfehlung mache«, so ist dies ja kein Vorwurf, der den Charakter trifft, vergißt doch der Schreiber selbst nicht hinzuzufügen, daß der Vater »ein gutes ehrliches Stück Mann sei«; bedenklich aber klingt es, wenn Matthaei aus seiner Erfahrung heraus ihn einen »besofnen Mann« nennt;[2] und jetzt berichtet, daß der Vater die Tochter »sehr grob und ungeschliffen traktire«, sie nicht als Kind sondern als Sklavin behandele. Seit einigen Wochen führe sie ein sehr verdrießliches Leben, »es ist zu bedauren wie sie aussieht, sie weint mehr als sie laechelt, . . . oft wünscht Betty in Cassel bei ihnen zu seyn, und ich wünsche es mit«. Was immer die Veranlassung des Zwistes, der damals zwischen Vater und Tochter ausgebrochen, aber schon am 1. Oktober wieder beigelegt war, gewesen sein mag, Matthaei's Äußerungen sind für den Alten belastend.

Es tritt nun leider in dem Briefwechsel, veranlaßt durch Raspe's Schuld, eine längere Pause ein. Matthaei hatte Leipzig im Frühjahr 1768 verlassen und durch Gellert's Verwendung eine Hofmeisterstelle bei einem Kaufmann in Zittau erhalten. Von dort knüpft er am 6. März 1768 die unterbrochenen Beziehungen mit Raspe wieder an. Worte des herzlichsten Dankes sind es, die er dem Freunde zollt für alles, was er durch seine Vermittelung in Leipzig angenehmes genossen habe. »Wann das Leben heist, wo man in einer Ruhe und Glückseligkeit sich und die Welt zufrieden betrachten, und ungestoert genießen kann, so habe ich nicht laenger als ein einziges Jahr gelebt, und dieses ist der Anfang da ich Mis Betty kennen lernte.« Er rühmt an ihr den Gewinn an Lebensart und Bildung, den sie als Frucht aus dem Leipziger Aufenthalt gezogen habe, er erwähnt ihre Vervollkommnung am Dresdener Hofe, sie sei der Liebling der ganzen Stadt, und er sei glückselig gewesen sie zur Freundin — gehabt zu haben. Also auch Matthaei hat entsagt. Wehmüthig klingt es aus: »Doch dieser Sommer-Nachts-Traum ist vorbey! Gerürt gebe ich ihnen den Dank zurüke für dieses Glüke, welches ich vieleicht — Gott weiß es — niemals oder nicht so volkommen in meinem Leben geniessen werde!« Ja, Matthei kommt noch weiter in seiner Erkenntniß; er gelangt zu einer gewissen Ernüchterung, die zum Theil wohl erweckt und genährt wird durch die Öde und Leere der langweiligen Stadt, in der er nun lebt, und durch die Unzufriedenheit mit seinem Wirkungskreise. »Der Taumelkelch«, äußert er mit Bezug

[1] Heyne an Raspe. Göttingen 27. April 1766.
[2] Matthaei an Raspe. Leipzig 13. März 1767.

auf seine Schwärmerei für die Schmeling am 7. April 1768, »hatte mich so benebelt, daß ich berauscht nicht zu mir wieder selbst kommen konnte, biß ich endlich und endlich — aber o wie spaet erwacht die traurige Vernunft sahe daß bey derjenigen Betty, wo ich nichts fand als: *Grace in her steps, Heav'n in her eye, in every gesture dignity and lowe*, ich mich endlich gezwungen fand zu sagen:

oh! why did God
Creator wise, that peopled highess. Heaven
With Spirits masculine create at last
That novelty on earth, this fair defect
of Nature?«

Schon im Mai gab Matthaei seine Thätigkeit in Zittau auf; nach kurzem Aufenthalt in Dresden, wo er ein ihm von Hagedorn angetragenes Ämtchen als Unteraufseher am Kupferstichkabinet ablehnte mit Rücksicht auf eine ihm von Raspe angebotene Hofmeisterstelle bei Herrn von Busche zu Bruche im Osnabrückischen, wandte er sich, weil das Pflaster in der sächsischen Residenz zu theuer war, nach Annaberg zu seinem alten Freunde, dem Rektor Gotleber. Auf der Fahrt nach Osnabrück sollte ein Aufenthalt bei Raspe genommen werden. Der Besuch in Cassel, das dem Reisenden sehr mißfiel wegen der dortigen gesellschaftlichen Zustände, wurde ausgeführt, die Weiterreise aber unterblieb, weil für Matthaei sich mittlerweile bessere Aussichten auf eine Beschäftigung im Friesen'schen Hause als Hofmeister des jungen Freiherrn eröffnet hatten. Matthaei nahm seinen Weg über Leipzig, wo Raspe's Briefe an Betty und Weisse abgegeben wurden, und stellte sich dem Oheim seines Zöglings Grafen Werthern in Kreynitz vor;[1] Mitte Oktober wurde nach einem Abstecher nach Dresden Rötha, der alte Friesen'sche Stammsitz, erreicht, »3 Stunden von Leipzig . . . Ein kurzer Weg, oefters Leipzig oder Betty zu besuchen.« Noch war die Messe nicht vorüber, einige Tage der letzten Woche wurden in Leipzig verbracht; wieder führte wie vormals täglich der Weg zu der Miß; gemeinsam mit ihr wurde Abends zum Ärger des neidischen Zehmisch die Komödie besucht. Schon am 19. konnte Matthaei an Raspe die ersten Grüße übermitteln und hinzufügen »sie wird taeglich angenehmer, taeglich liebenswürdiger, so wie der Haufe ihrer Anbeter taeglich sich aufhaeuft und zerstiebt«.[2] Von neuem rühmt Matthaei ihre Vervollkommnung im Umgange; ihre fortgeschrittene Bildung, ihre Munterkeit im Gespräche, ihre Gefälligkeit; Kauf- und Handelsleute,

[1] Matthaei's Briefe vom 9. Juni 1768 — 9. Oktober 1768.
[2] Matthaei's Briefe vom 27. Okt. 1768 u. 7. Febr. 1769.

Studenten, Ladendiener, Schreiber, Duncen, Rauchhändler und Federhüter umschwärmen sie wie Bienen. Unter den Liebhabern schmelzen«, so scherzt Matthaei, »noch immer Junge Herren mit ihren Hofmeistern«; auch die Presse beeifert sich mit Ruhmeserhebungen, Herr Hirschfeld, der eine Wochenschrift, den Winter betitelt, drucken ließ, brachte in dessen 10. Stück Lobeserhebungen auf die »fürtreffliche Schmel. mit ausgedruckten Namen in Schwobacher Schrift.«

Die Nachrichten über Elisabeth werden von jetzt ab spärlich; der litterarische Streit mit Klotz, geführt von Lessing, Raspe, Nicolai u. a. nimmt eines Theils den größeren Inhalt der Briefe ein, anderseits liegt der Grund darin, daß Matthaei in der Regel nur noch zur Meßzeit nach Leipzig kommt. Auffallend ist es, daß in den Briefen immer die zunehmende Bildung der Freundin betont wird; man wird gewiß hieraus einen negativen Schluß für die frühere Zeit machen dürfen und das »Kleinparis« als ihre beste geistige Bildnerin betrachten müssen. Sie war in der großen Stadt eine Andere geworden. »Ihr Auge«, dünkt Matthaei, »blickt nicht mehr die goettergleiche Unschuld, die ich 1766 sah, aber noch ist sie ein Engel und verdient je eine Person glücklich zu sein, verdient je eine unsere frommen Wünsche, so ist sie es gewiß.«[1] Mit wie ganz anderen Augen Matthaei aber seine Heldin jetzt ansieht, zeigt sein eifriger Wunsch, daß Raspe nach Leipzig kommen möge, um wenigstens die Schrötern zu sehen; sie sei ganz für ihn geschaffen, sie allein wäre schon die lohnendste Vergütung für die Mühen einer Reise, Herr Tischbein könne ihm als bester Gewährsmann einen Kommentar hierüber geben.[2]

Raspe's Stellung zu Elisabeth hatte sich mittlerweilen auch wieder geändert. Der Briefwechsel stockte; man hoffte, sich bald persönlich zu sehen. Erst wartete Raspe das Eintreffen jener in Cassel ab, das für 1767 und wieder für 1768 in Aussicht genommen war, dann kündigte dieser selbst einen persönlichen Besuch in Leipzig an, der hinterher nicht zur Ausführung gelangte. Zumeist aber fehlte es doch, nachdem Matthaei sich von der Schmeling mehr zurückgezogen hatte, an einer Mittelsperson, die in gleich eifriger Weise wie einstmals jener den Verkehr aufrecht erhalten hätte. Ein Brief Elisabeths möge noch hier seine Stelle finden, weil er für lange Zeit dann die Beziehungen schließt. Er lautet:

Leipzig 18. August 1768.

Sir,

I must beg Pardon for not answering Your letter sooner, which. I would not have faild to have done, had it not been for the hopes

[1] Matthaei an Raspe. 8. Mai 1769.
[2] Derselbe an Raspe. 13. Juli 1769.

of seing You my self this Summer in Cassel, which now I must give up, for there is no likelyhood of my coming this Year. Thus I must Comfort myself with the hopes of having that Pleasure next Summer. I am very much Rejoiced to hear that all my friends are well, and that I'm Still in their Kind Remembrens. Pray make my Compliment to them all, and tell them how much I loos being depreiv'd of their Company. Likewise I rejoice very much to hear, that You are so happy established, and I wihs you may like that Town better than You did Hannover. When You Rite to Your Sister make my Compliment to her, and Recomend me to her Kind Rememberence and friendship and tell her how much I wish to have the Pleasure to See her ones more, and if ever I Shul'd come to Braun—Schweig I whuld not fail to wait upon her. My Papa presents his Compliment to You, and wihses You all the contentment You can wish Yourself. As does likewise

Your

most humble Servt. and friend

E. Schmeling.

Ab und zu kommt auch später noch eine Mittheilung von Rötha her, aber die Tonart Matthaei's ist eine andere geworden als früher, sie klingt kühl, sie ist ärgerlich. »Unsere Miß Betty«, so schreibt er beispielsweise am 24. Mai 1770, »ist ganz Leipziger Stadt und Ehren Dame, das Wort doch jederzeit in dem besten Verstande genommen; aber verteufelt geziert, ein bisgen coquet, und kann antworten wie man will, soupirt, besucht Baelle und Comoedien, nimmt Besuche an und spricht franzoesisch. Nun mein lieber Raspe, was wollen Sie mehr, was wollen Sie mehr?«

Im Dezember 1770 verließ Matthaei mit seinem Zögling Rötha; der Besuch des Carolinums in Braunschweig war zunächst nach dem Erziehungsplane vorgesehen, das Weihnachtsfest wurde bereits an dem neuen Wohnort, der für den bildungsdurstigen Geist des Hofmeisters in Folge seiner Bekanntschaft mit Ebert, Zachariae, Gärtner, Jerusalem u. a. besonders erwünscht und angenehm erscheinen mußte, zugebracht. Im Frühjahr 1771 löste Elisabeth Schmeling ihren Leipziger Vertrag und kehrte der Stadt, der sie so ungemein viel zu danken hatte, den Rücken. Wenige Monate später war sie als erste Sängerin des Königs von Preußen in Berlin angestellt. Ebert, der im Herbst des Jahres dorthin reiste und die »kleine Betty Schmeling« hörte, »war mitten durch das Herz geschossen und seufzte«, als er nach Braunschweig zurückkehrte. »Ernsthaft«, fügt Matthaei hinzu, »sie soll in Berlin mit Ehre, Lob und allen Guten so ueberhaeuft sein,

daß man fürchtet, es werde das Zu viele Gute ihr eben nicht dienlich seyn; sie soll bereits eine ziemliche Dosis Buhlerey und Eitelkeit haben und im Begriffe stehen sie zu verfeinern und vollkomner zu machen.«

Raspe war kurz zuvor, ehe die Schmeling nach dort kam, in Berlin einige Wochen gewesen; er hatte am 9. April die Tochter eines Dr. Lange, Babette, mit der er sich im Herbst zuvor verlobt hatte, als Gattin heimgeführt. 2 Jahre später that Elisabeth den gleichen Schritt, indem sie dem Violoncellisten Mara die Hand reichte. Raspe, der im eifrigen Briefwechsel mit einflußreichen Berliner Persönlichkeiten schon vorher gestanden hatte und weiter noch stand, der gerade jener Zeit nichts mehr betrieb, als einen Ruf an die Königliche Akademie zu erhalten, ist doch nicht eher als im Herbst 1774 wieder nach der Preußischen Hauptstadt gekommen. Daß er damals noch einmal die Jugendgeliebte gesehen und gesprochen hat, ist nicht eben unwahrscheinlich, hatte er sich doch noch kurz zuvor ihr, der Hochgefeierten, in Erinnerung zu bringen gesucht, wie folgendes Schreiben, dessen Entwurf sich im Nachlaß erhalten hat, beweist:

A Madame Mara
neé Smeling à Berlin.

Cassell 27. March 1774.

Madame

Supposing that neither the dazzling lustre of glory You live in nor time and vicissitudes of Life can have cancell'd out of Your good-naturd mind Your sincerest friends abroad I venture to remind me to Your remembrance by heartfelt congratulations and wishes. T'is no courtiers bon paid to beauty and talents in highest favour. No T'is friendship gladden'd by Your happiness and the greatest mans liv'ing flattering applause; t'is friendship sharing Your satisfaction in every respect and evensating in benevolence to You even with the lawrell'd Hero at Sans-Soucy and the man You like most. They did You justice. I hope and wish they will do So for ever, and You not only Kindly receive these mine and my ladies sentiments but likewise allow me to be and order me to shew when occasions offer how much and since rely I am

Madame

Your
most obedient humble Servant
Raspe.

Als die Mara zum ersten Male wieder seit 1766 im Jahre 1777 nach Cassel kam,[1] um sich vor ihren Landsleuten als Meisterin des Gesanges hören zu lassen, traf sie den Jugendfreund nicht mehr dort an. Der Untersuchung und Strafe, die ihn wegen schwerer Veruntreuung, begangen in seinem Amte als Aufseher der Antiken treffen sollte, hatte sich Raspe im März 1775 durch die Flucht entzogen; steckbrieflich verfolgt, war es ihm gleichwohl geglückt, nach England zu entkommen, wo er als Verbrecher und Verbannter seine letzten Lebensjahre verbracht hat, die der deutschen Litteratur den »Münchhausen« zuführten. Während Elisabeth Schmeling unablässig emporstrebend die steilsten Ruhmeshöhen erstieg, war Rudolf Erich Raspe hinabgestürzt in den tiefen Abgrund selbstverschuldeter Unehre und Schande. Matthaei blieb dem Freunde treu bis zu dessen Katastrophe; der letzte Brief an ihn ist in Wittenberg, wohin der junge Friesen

[1] Die Mara gibt in ihrer Selbstbiographie Sp. 564 das Jahr 1777 als dasjenige ihrer Reise nach Leipzig, Frankfurt, Cassel und Spa an, während sie in das Jahr 1778 einen Aufenthalt in Straßburg setzt. Grosheim, Das Leben der Künstlerin Mara. S. 23 ff., läßt gleichfalls das erste Casseler Konzert 1777 stattfinden und die Sängerin während der Pfingstzeit, also Ende Mai, in ihrer Heimath weilen. Dagegen hat in dem von ihm gebrauchten Handkalender [im Besitz der Casseler Landesbibliothek] Landgraf Friedrich II. eigenhändig zum 22. September 1778 vermerkt: *Allé a Cassel* [näml. von Weißenstein, wo er residirte.] *l'Apres diné pour un Grand Concert sur Le grand Theatre donné par M.d Mara.* Daß diese Angabe zuverläßig ist, mithin thatsächlich die Mara damals konzertirt hat, unterliegt keinem Zweifel. Es bleiben zwei Möglichkeiten, die Schwierigkeit zu lösen; entweder, es sind 2 Konzerte gegeben, das eine 1777, das andere 1778, oder es hat nur eins stattgefunden und zwar 1778. Im ersten Falle bleibt es auffallend, daß der Landgraf, der doch gerade beim ersten Auftreten der Mara nach ihrer langen Abwesenheit von Cassel zugegen gewesen ist und dabei letztere so sehr auszeichnete, den Eintrag dieses Ereignisses in seinen 1777er Kalender vergessen haben sollte; auch würde Grosheim, der in Cassel damals lebte, sicher von einem zweimaligen Auftreten uns berichtet haben. Hat die Mara aber thatsächlich nur einmal im Jahre 1778 gesungen, — bemerkenswerth ist dabei, daß mit des Landgrafen Angabe, wonach das Konzert im Theater stattfand, auch die Berichte, die ersteres in das Jahr 1777 setzen, übereinstimmen — so muß man den Biographien eine Ungenauigkeit vorwerfen. Grosheim, der als 13jähriger Knabe dem Konzert beiwohnte, kann sich wohl in seiner Erinnerung getäuscht haben, die Mara selbst aber, die, wie wir wissen, sich im allgemeinen bei Abfassung ihrer Biographie auf ihr Gedächtniß verließ, hat möglicher Weise den zeitlichen Ansatz 1777 erst Grosheim's 1823 erschienenem Werkchen entnommen. Die beiden Casseler Zeitungen aus jener Zeit gedenken leider des Auftretens der Mara mit keiner Silbe, sonst würde die Frage unschwer zu lösen sein. — Ergänzend sei hinzugefügt, daß in Weimar im Jahre 1778 2 Konzerte von der Mara gegeben sein müssen. Sie sang am 8. Oktober auf der Rückreise von Straßburg (s. Keil a. a. O. Bd. I S. 165 und Bd. II S. 152) und hatte, wie die Weimarer Fourierbücher (s. Goethe-Jahrbuch. VI S. 154) ausweisen, gemeinsam mit ihrem Manne auch am 21. Juli desselben Jahres konzertirt.

mit seinem Erzieher im Frühsommer 1773 gegangen war, am 15. Jan. 1775 geschrieben. Goethe's »Götz« ist damals der Gegenstand ihrer Unterhaltung; er hatte auf beide die gleiche gewaltige Wirkung ausgeübt.[1] Matthaei hatte später Gelegenheit, Goethe, dem er als Student in Leipzig unseres Wissens nicht näher trat, persönlich noch mehrfach zu begegnen; die Bekanntschaft, die vielleicht von Hannover aus durch die Familie Kestner vermittelt war, wurde erneuert bei Goethe's Besuche in Lausanne 1779, und noch in den 80er Jahren erinnert sich der Dichter in seinen Briefen an Lavater und die Marquise Branconi des »guten Mattei«, der im Hause der schönen Frau seit 1777 als Hofmeister ihres Sohnes, des Grafen Forstenburg, weilte. Matthaei starb am 19. Juli 1830 zu Neustrelitz als Mecklenburgischer Titular-Legationsrath im 90. Lebensjahre.[2]

[1] Briefe Matthaei's 5. Okt. 1773 und 15. Jan. 1775 und Höpfner an Raspe. Gießen 23. April 1774 im Weimar. Jahrbuch. Jhrg. III S. 68.

[2] Die verstreuten Notizen über Matthaei werden an anderer Stelle vereinigt werden. Über seinen Todestag s. Neuer Nekrolog der Deutschen. Jahrg. VIII (1830) Th. II S. 966.

Die Entstehungszeit der Ouverture zu Leonore Nr. 1 Op. 138,

mit anschließenden kritischen Bemerkungen zu Nottebohm's Beethoveniana.

Von

Albert Levinsohn.

I.

Einleitung.

Es gilt heute als ausgemacht, dass die noch immer als Nr. 1 bezeichnete Ouverture Op. 138 der Entstehung nach nicht, wie man früher annahm, die erste, sondern die dritte der vier Ouverturen zu Leonore-Fidelio ist. Diese Änderung der chronologischen Bestimmung geht aus von Nottebohm's in der »Allg. mus. Ztg.« und bald darauf in seinen Beethoveniana veröffentlichten Aufsatze, und sie ist durch seine Autorität zu allgemeiner Geltung gelangt. Eine Würdigung der Argumente und ein auf Grund davon erhobener Widerspruch ist enthalten in meinem Aufsatz in Nr. 50 der »Allg. mus. Ztg.« von 1882, zum Theil veranlaßt durch das 1880 von Nottebohm herausgegebene Skizzenbuch von 1803, durch welches ein aus der Entstehungszeit der *C* moll-Symphonie zu entnehmendes Argument entkräftet wurde. Daß meine Ausführungen irgend welche Beachtung gefunden haben, ist mir nicht bekannt geworden (Nottebohm war gerade gestorben), und da die Frage ein nicht blos chronologisches, sondern ein immerhin erhebliches musikalisches Interesse hat, so möchte ich nochmals die Aufmerksamkeit auf sie lenken durch eine ausführliche Untersuchung mit Berücksichtigung der aus dem Nachlaß erschienenen zweiten Beethoveniana Nottebohm's (1887).

Es wird wohl Niemand leugnen, daß bei Vergleichung der drei Ouverturen in *C* dur es sich als eine sehr natürlich scheinende

Annahme ergibt, daß Nr. 1 zuerst komponirt ist, und daß es bei lediglich musikalischer Betrachtung eine gewisse Überwindung kostet, zu glauben, sie sei erst nach den anderen beiden entstanden. Mit diesen dreien, sowie mit der Oper, hat die 1814 komponirte Ouverture in *E* dur keinen Zusammenhang. Anders bei Nr. 1. Mit der Oper verbindet sie der darin aufgenommene Anfang der Florestan-Arie; eben das hat sie auch mit Nr. 2 und 3 gemein. Fernere Ähnlichkeiten sind die Tonart, die Einleitung, in der die Haupttonart des *Allegros* noch nicht festgestellt wird, ein gewisser Charakter des *Allegro*-Themas, die Art der Einführung oder Wiedereinführung des Themas durch allmähliches Emporsteigen. Nr. 2 und 3 bieten aber eine viel großartigere Ausführung dieser Ideen, und das Motiv der Florestan-Arie, welches in Nr. 1 als Zwischenstück enthalten ist, ist in jenen als zweites Thema zu einem organischen Bestandttheil des *Allegros* geworden. Es erscheint durchaus verständlich, daß, was man früher für wahr hielt, Beethoven diese Ouverture als für den Inhalt der Oper nicht großartig genug verworfen hat, und Thayer hat sehr Unrecht, wenn er mit Berufung auf Nottebohm meint, die vielen beredten Betrachtungen über die erstaunliche Fortentwicklung von Beethoven's Schöpferkraft, wie sie sich in dem Fortschreiten von Nr. 1 zu Nr. 3 zeige, seien mit einem Schlage der Thorheit und Lächerlichkeit verfallen. Diese Betrachtungen waren vielmehr wohlbegründet, und würden sich auch dann nicht als lächerlich erweisen, wenn sie aufgegeben werden müßten. Sie sind sogar so gut begründet, daß nur die unzweifelhaftesten Beweise uns nöthigen dürften sie aufzugeben.

Schlüsse auf die Handlungen der Menschen zu machen, ist und bleibt eine unsichere Sache, und lächerlich wäre es, die Unmöglichkeit behaupten zu wollen, daß sich Beethoven nach der Komposition der großen Ouverturen habe entschließen können, sich auf den beschränkteren Standpunkt von Nr. 1 zurückzuversetzen. Die aus der musikalischen Vergleichung genommenen Prämissen ergeben höchstens eine sehr wahrscheinliche Folgerung. Dazu aber, um diese »mit einem Schlage« als unrichtig zu erweisen, gehört auch wirklich etwas Schlagendes, eine sichere Thatsache. Statt dessen finden wir ein etwas künstliches Gebäude von Schlußfolgerungen, bei denen einige Skizzen und ihr chronologisches Verhältniß eine Hauptrolle spielen. Dadurch erhält die Frage außer dem musikalischen Interesse noch ein anderes; sie giebt Anlaß zur Prüfung, in wie weit solche Skizzen überhaupt einen sicheren Anhalt zu chronologischen Feststellungen bieten. Obschon bereits Andere, namentlich Jahn und Thayer, Skizzen Beethoven's musikalisch und chronologisch benutzt haben, so

verdanken wir doch die Kenntniß eines großen Theils und die Erleichterung ihrer Verwerthung ganz besonders den mit umfassender Kenntniß und philologischer Sorgfalt unternommenen Veröffentlichungen Nottebohm's. Das Verdienst dieser mühevollen Arbeiten hat noch bei weitem nicht genügende Anerkennung gefunden. Es besteht nicht nur in der chronologischen Ausbeute, sondern vor Allem in der Auswahl, Zusammenstellung und Interpretation von Skizzen, wodurch uns ein lebendiges Bild der merkwürdigen Entwicklung der größten Werke aus kleinsten Ansätzen und oft wunderlich tastenden Versuchen gegeben wird. Auf dieses Verdienst geziemt es mir hier hinzuweisen, weil ich als ein Opponent gegen manche mehr oder weniger wichtige Einzelheiten auftrete; daß das nur geschieht, indem ich auf dem vom Meister gebahnten Wege weitergehe, spreche ich hiermit zum Beginn gern aus.

Die andauernde Beschäftigung mit einem wenig oder gar nicht benutzten Material führt aber leicht zur Einseitigkeit und Überschätzung, und davon ist Nottebohm nicht frei geblieben. Die Bedeutung der gelehrten Forschung erscheint dann am größten, wenn sie eine Annahme, welche bislang allgemein als eine natürliche gegolten hat, als falsch erweist. Das befördert leicht die Neigung, sich mit solchen Annahmen in Widerspruch zu setzen, und in seiner Wirkung führt es einen Cirkel herbei. Auf Grund des Ansehens der gelehrten Forschung und der Autorität eines in einem gewissen Gebiet besonders Thätigen wird das Ergebniß anerkannt, und diese Anerkennung wiederum dient zur Stärkung der Autorität, um so mehr, je allgemeiner und scheinbar sicherer die umgestoßene Ansicht in Geltung gewesen ist.

II.

Daten zur Geschichte der Ouverture Op. 138.

Nachdem ich mich durch Erinnerung an das an die Frage geknüpfte Interesse und durch kurze Übersicht über die Sachlage der unparteiischen Aufmerksamkeit des Lesers versichert habe, gehe ich zunächst an die Betrachtung der über die Ouverture Op. 138 vorliegenden Mittheilungen.

In der »Leipziger Allg. Mus. Ztg.« von 1828 wird (s. Nottebohm, Beethoveniana S. 60) berichtet, daß Tobias Haslinger auf der Auktion von Beethoven's Nachlaß unter Anderem für einen Spottpreis ein Päckchen Tänze, Märsche u. dgl. erstand und darin die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, großen, charakteristischen Ouverture fand, welche der Meister, wie sich

Schuppanzigh erinnerte, wohl vor einigen Jahren probiren ließ, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Die Partitur ist eine Abschrift; über das Autograph ist nichts bekannt. In der Stimme der ersten Violine sind von Beethoven die Worte »Charakteristische Ouverture« hinzugefügt. Sie wurde 1828 in zwei Konzerten aufgeführt, worüber mehrere Zeitungsberichte vorliegen, nach denen zu urtheilen, seltsamerweise der Anfang der Florestan-Arie und damit die Bestimmung der Ouverture nicht gleich erkannt worden ist. In den bekannten gefälschten Studien Beethoven's von Seyfried, welche 1832 erschienen, findet sich die Mittheilung, es sei eine für die Prager Bühne entworfene minder schwierige Ouverture zu Fidelio, und der Verleger Haslinger macht dazu die Anmerkung, sie werde noch im Laufe des Jahres erscheinen. Sie erschien aber mit der Angabe »komponirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore«, womit Seyfried's Angabe übergangen war, da die Oper zum ersten Male am 20. November 1805 aufgeführt worden ist, und etwaige Unterhandlungen mit der Prager Bühne 1805 nicht stattgefunden haben können.

Nottebohm nun findet es unerklärlich, wie Haslinger zu dieser abweichenden Datirung kommen konnte, und man hat darin ein Beispiel für seine gelegentlich einseitige Betrachtungsweise. Denn unerklärlich ist es nur, wenn man die nächstliegende Erklärung abweist, nämlich daß er inzwischen andere Mittheilungen erhalten hatte, die er für zuverlässiger hielt. Geschäftliche Interessen können nicht mitgespielt haben. Daß Haslinger und Andere aus der musikalischen Beschaffenheit der Ouverture auf eine frühere Entstehungszeit geschlossen haben, ist möglich, daß das allein der Grund gewesen sein soll, von Seyfried's Angabe abzuweichen, nicht gerade wahrscheinlich. Selbstverständlich hat man sich damals in Wien über die Ouverture besprochen, und da noch genug Musiker und nahe Freunde Beethoven's lebten, welche die ersten Aufführungen miterlebt hatten, so mochte wohl Einer oder der Andere sich einer beiseite gelegten Ouverture erinnern. Schindler erzählt in der ersten Auflage seiner Biographie, ohne Berücksichtigung der Angabe Seyfried's und der Geschichte von der zufälligen Auffindung: »Der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschar einstimmig für zu leicht, und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich beiseite gelegt, und kam bei Lebzeiten Beethoven's nimmermehr zum Vorschein«. In den späteren Auflagen hat er das, nach seiner leidigen Manier, theatralisch ausgeschmückt,

und spricht von einem zu Gericht sitzenden Areopag. Nottebohm greift das, als seinem Zweck, die Erzählung unwahr erscheinen zu lassen, dienlich auf und schreibt: »Da kann man doch fragen: Wer hatte den musikalischen Gerichtshof eingesetzt, dem sich Beethoven zu fügen hatte?« Es ist eine bedenkliche Art von Kritik, die sich an diese Ausdrucksweise anschließt. Gegen den Inhalt der Erzählung ist nichts zu sagen; er erscheint ganz glaubhaft, und ob nun das Urtheil seiner Freunde mehr oder weniger zu dem Entschluß beigetragen hat, so wird man ihn jedenfalls ganz begreiflich finden. Nicht nur an der Oper gemessen, sondern auch gegen die vorangegangene zweite und dritte Symphonie gehalten, erscheint sie kleinlich, und steht dem Standpunkt der ersten Symphonie näher; Marx, abweichendes Urtheil beruht auf seiner Marotte, immer den ersten Wurf für den richtigen zu halten. Schumann schrieb über sie: »Sie ist bis auf eine matte Stelle ein schönes frisches Musikstück und Beethoven's gar wohl würdig. Einleitung, Übergang in's *Allegro*, das erste Thema, die Erinnerung an Florestan's Arie, das *Crescendo* am Schluß — das reiche Gemüth des Meisters blickt aus allem diesen«. Mehr wußte auch er nicht zu sagen.

Woher nun Schindler seine Kenntniß hat, ist eben so wenig bekannt, wie von Haslinger. Daß er nicht gerade allzu zuverläßig in seinen Mittheilungen ist, das ist genugsam bekannt. Dennoch ist kein Grund, ohne Weiteres seine Angabe als falsch, und die Haslinger's als unerklärlich zu erklären, nur deshalb, weil man nicht ihre Quelle kennt. Nottebohm bringt in Betreff des letzteren eine sehr künstliche und unwahrscheinliche Vermuthung vor. Er behauptet, in jenem Jahre habe man von der Existenz der Ouverture No. 2 nichts gewußt, sondern nur Nr. 3 und 4 gekannt. Das will er durch einige Musikberichte aus den Jahren 1831 und 1832 beweisen, in dem Nr. 3 erwähnt wird, und nun meint er, Haslinger oder sein Gewährsmann habe sich eingeredet, die Ouverture Op. 138 sei 1805 bei der ersten Aufführung gespielt worden. Die Verfasser der Berichte mögen von der Existenz der Ouverture Nr. 2 nichts gewußt haben; aber daß man von Nr. 2 damals keine Kenntniß hatte, ist eine in ihrer Allgemeinheit falsche Behauptung. Schindler hatte die Partitur von Beethoven kurz vor seinem Tode zum Geschenk erhalten, und Seyfried konnte sich der zur Umarbeitung der Oper gehörenden Umarbeitung der Ouverture auch noch vielleicht erinnern, ebenso wie andere alte Bekannte Beethoven's. Jedenfalls aber mußte er, der als Kapellmeister am Theater an der Wien an den Proben und Aufführungen betheiligt war, wissen, daß nicht eine verhältnißmäßig zahme Ouverture, wie Op. 138, bei der ersten Aufführung

gespielt worden war, sondern eine viel gewaltigere, welche durch ihre Ausdehnung, ihren Charakter, durch das Trompetensignal, und das Unisono der Geigen Aufsehen erregte. Eben darum ging ja auch seine Meinung dahin, es sei eine nachkomponirte Ouverture. Wenn nun dennoch Haslinger die Ouverture mit der Jahreszahl 1805 erscheinen ließ, so findet das seine ganz natürliche Erklärung darin, daß er es besser zu wissen glaubte.

Andererseits ist aber auch Seyfried's Meinung nicht grundlos gewesen. In dem in Weimar erschienenen Journal des Luxus und der Moden aus dem Januar 1808 findet sich ein Auszug aus einem Wiener Briefe mit der Mittheilung, Fidelio solle nächstens in Prag mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden, und Nottebohm sieht darin ein besonders wichtiges Beweisstück. Genauer als er gibt Thayer (Bd. III, S. 24) die Mittheilung wieder: »Mit dem größten Vergnügen gebe ich Ihnen die Nachricht, daß unser Beethoven soeben eine außerordentlich schöne, ganz seiner würdige Messe vollendet hat, welche am Feste Mariä bei dem Fürsten Esterhazy aufgeführt werden soll (d. h. im September 1807). — Beethoven's Oper Fidelio, welche trotz aller Widerrede große Schönheiten enthält, soll nächstens in Prag aufgeführt werden mit einer neuen Ouverture. — Die vierte Sinfonie von ihm ist im Stiche« etc. — »Dabei fängt er bereits an einer zweiten Messe an«. Ebensowenig nun wie aus der zweiten Messe etwas wurde, nicht einmal Anfänge sind bekannt (Nottebohm hat ihre Erwähnung fortgelassen), ebensowenig wie aus der Prager Aufführung damals etwas wurde (von Verhandlungen aus damaliger Zeit ist keine Spur), ebensowenig braucht aus der neuen Ouverture etwas geworden zu sein. Hätte er voreilig, was bei ihm, der meistens mit bestellten Arbeiten im Rückstande war, schon sehr merkwürdig wäre, die Ouverture geschrieben, warum ist sie dann später, z. B. als die Oper 1810 in Prag aufgeführt wurde, nicht gespielt worden? Von einem Projekt konnte Seyfried, ebenso wie jener Korrespondent, gehört haben, und ich halte es für höchst wahrscheinlich, daß beide eine Person sind, da Seyfried viel für Zeitungen schrieb. Beethoven konnte sehr wohl unter der neuen Ouverture die alte nicht bekannt gewordene verstehen. Er nahm es darin nicht genau. Zu seiner Benefizvorstellung der dritten Umarbeitung 1814 zeigte er zwei neue Arien an; die eine war die Arie Rocco's, welche 1805 gesungen, aber später fortgelassen wurde. Noch etwas Anderes ist möglich. Beethoven konnte eine Umarbeitung der Ouverture beabsichtigen, wie er sie, nach von Nottebohm mitgetheilten Skizzen 1814 in *E* dur versucht hat. Es würde das über einen bisher nicht beachteten Umstand aufklären.

Beethoven war eifrig bestrebt, alle Kompositionen, auch die unbedeutendsten, zu verwerthen. Warum ist das mit der Ouverture, die ein fertiges und seiner durchaus würdiges, für Verlegerzwecke höchst brauchbares Werk war, nicht geschehen? Bis zum Jahre 1814 kann das seine Erklärung in der Absicht einer Umarbeitung finden. Was hat nun Beethoven nachher mit ihr gemacht? Nach Schuppanzigh soll er sie später einmal haben durchspielen lassen. Daß sie überhaupt einmal probirt worden ist, darauf deuten die eigenhändig mit Rothstift gemachten Korrekturen. Die erste Violinstimme war ursprünglich überschrieben:

Ouvertura
Violino I^mo.

Durch Beethoven's eigenhändige Zusätze sieht sie jetzt so aus:

Ouvertura in *C*
Charakteristische
Overture
Violino I^mo.

So nach Nottebohm; nach Thayer (Chronologisches Verzeichniß S. 64) vielmehr:

Ouvertura in *C* ♯,

wobei das *C* mit Rothstift, das übrige Hinzugefügte mit Bleistift geschrieben ist. Die Partitur scheint nicht besonders bezeichnet zu sein. Es sind in ihr Änderungen vorgenommen, zum Theil nur angedeutet, zum Theil sehr eingreifend (s. Nottenbohm, S. 77).

Daß Beethoven an eine Verwerthung dachte, geht daraus deutlich hervor. Nun fügte Schindler seiner Erzählung schon in der ersten Auflage hinzu: »Herr Tob. Haslinger in Wien, welcher auch diese Ouverture von seinem Vorgänger (Steiner & Co.; früher Theilhaber, wurde er 1826 alleiniger Inhaber) übernahm, ließ sie erst vor wenig Jahren mit der Opuszahl 138 öffentlich erscheinen«, und weiterhin berichtet er noch Genaueres darüber. Im Jahre 1823 wollte die Firma Steiner & Co. Beethoven verlocken mit dem Antrage einer Gesammtausgabe seiner Werke und der Annahme aller zukünftigen Werke gegen einen festzustellenden Tarif, wenn er sich verpflichtete. keins einem anderen Verleger zu überlassen. Als Pressionsmittel brauchte die Firma ein große Forderung, welche sie an ihn in Folge gemachter Vorschüsse hatte. Auf Anrathen seiner Freunde ging er auf diese Vorschläge nicht ein und befreite sich von der Forderung durch Verkauf einer Bankaktie. Vorher hatte er versucht, durch seinen Anwalt Dr. Bach mit einer Gegenforderung aufzutreten,

nämlich, die seit lange sich in Besitz der Firma befindlichen Manuskripte: die erste Ouverture zu Fidelio, die Kantate: »Der glorreiche Augenblick« und mehrere andere noch sogleich zu publiziren. Nottebohm thut diese Mittheilung kurz ab: »Wie konnte Beethoven die Herausgabe eines nicht druckfertigen Werkes fordern«? Dieser Einwurf erledigt sich, abgesehen davon, daß die Änderungsversuche nachträgliche sind und sich in den Stimmen nicht finden, schon dadurch, daß Beethoven eben nur die auf ihn ausgeübte Pression vergelten wollte. Ferner soll, nach Nottebohm, in dem 1815 mit Steiner abgeschloßenen Vertrage die Ouverture Op. 138 nicht enthalten sein. Ein Vertrag existirt aber nicht (s. Thayer III, 338), und hat vielleicht nicht existirt. Vorhanden ist nur die nicht unterschriebene Abschrift einer Quittung Beethoven's über verschiedene Werke vom 29. April 1815. Es sind später noch verschiedene, dort nicht angeführte Kompositionen bei Steiner erschienen. Aus einem Briefe an Haslinger vom 12. September 1822 theilt Thayer (Chr. Verz. S. 89 und 120) die Stelle mit: »Anbelangend den Marsch (nämlich aus den Ruinen von Athen) — so ist mir von selben die letzte Korrektur zu schicken — ebenfalls von der Ouverture in *Es* (zu König Stephan) — das Terzett (nämlich *Tremate empi*), die Elegie (Elegischer Gesang »Sanft wie du lebtest«), die Kantate (der glorreiche Augenblick) — die Oper — heraus damit, sonst mache ich wenig Umstände damit, da eure Rechte schon verschollen sind, nur meine Großmuth gibt euch größeres Honorar dafür als ihr mir.« Ferner steht in dem bekannten Konversationsbuche von 1823, bevor Schindler auf den Grafen Gallenberg und die Gräfin Julia zu sprechen kommt: »Was sind Sie denn in Betreff der Werke bei Steiner gesonnen zu thun? — Noch längeres Stillschweigen? — Dr. Bach fragte mich letzthin noch deshalb.«

Von der Ouverture ist keine Rede, und doch ist ein bloßer Irrthum Schindler's nicht möglich, entweder hat er von ihrer Existenz gewußt, oder er hat seine Angaben einfach erfunden, um nicht merken zu lassen, daß er von ihr nichts gewußt hat. In der späteren Auflage beschuldigt er Haslinger geradezu der Lüge: »Es war kaum zu bezweifeln, daß die Spekulation auf Beethoven's Ableben gerechnet, um alsdann noch mit einer Reihe neuer Werke von ihm hervortreten zu können. Somit erklärt sich die letzte Opuszahl 138 auf der großen Ouverture zu Leonore Fidelio.« In Betreff der angeblichen Auffindung derselben sagt er: »Zur Zerstörung dieses weit ausgebreiteten Lügengewebes wird eine von des Meisters Hand im Monat Februar 1823 gemachte Kalender-Notiz — die vorliegt — behülflich sein. Diese bezeugt: Steiner haben die Sachen alle von

1814—1816.« Damit ist gar nichts bewiesen, und jedenfalls hat sich Schindler durch seine Feindschaft gegen Haslinger zu Anschuldigungen hinreißen lassen, welche bloß auf Kombinationen beruhen. Daß die Partitur nebst den Stimmen sich wirklich im Nachlaß befunden hat, kann nach ihrer Beschaffenheit vernünftigerweise nicht bezweifelt werden. Falls etwa Haslinger darin ein ihm bereits gehöriges Werk erkannt hätte, hätte er allerdings durch Gründe der Geschäftsspekulation bewogen werden können, die Wahrheit zu verschweigen. Noch zwei Bemerkungen sind zu machen. Erstens ist Op. 138 das einzige, aus dem Nachlaß stammende, noch unbekannte Werk, das für einen Verleger einen erheblichen Werth hatte. Wenn es in einem für einen Spottpreis erstandenen Päckchen Tänze und Märsche gefunden wurde, so konnte der Erwerber dadurch nicht rechtmäßiger Eigenthümer geworden sein. Wozu denn sonst die genaue Katalogisirung des Nachlasses und Schätzung jeder einzelnen Nummer? Zweitens ist es merkwürdig, daß sich eine ganze Partitur nebst Stimmen verkrochen hat, während doch die gerichtliche Aufnahme des Nachlasses und der Auktionskatalog unter Mitwirkung von Czerny, Haslinger und Artaria aufs Genaueste und Vorsichtigste gemacht worden ist (s. Thayer, Chr. Verz. S. 173 ff.). In der Rubrik: Ausgeschriebene Stimmen zu Beethoven'schen Werken steht unter 199: Zu einer Sinfonie, Tänze, Marsch, verkauft für 40 kr., unter der Rubrik: Geschriebene Musikalien verschiedener Kompositeurs:

212 Fidelio im Partitur
213 Ouvertüre in Partitur — 3- und 4 stimmige Gesänge von Haydn, nebst 17 verschiedenen Stücken verkauft für 2 fl. 10 kr.
214 Klavierkonzert von Beethoven in Partitur.

Vielleicht befand sich Op. 138 in 199 und 213.

III.

Die Ouvertüre Op. 138, die *C* moll-Symphonie und die Cellosonate Op. 69.

Die Geschichte der Ouvertüre Op. 138 stellt sich nach Allem als eine wenig gesicherte dar. Die Angaben von Schindler und Haslinger sind nicht derart, daß sie als unbedingt zuverlässig zu betrachten sind; ob es die aus einigen Skizzen gezogenen Schlüße mehr sind, ist nun zu untersuchen.

In dem Auktionskatalog sind 50 Nummern Notirbücher, Notirungen und Notirbücher, Notirungen und Skizzen aufgeführt, wo-

nach die Unterscheidung und Zusammenstellung gemacht worden ist, ist nicht ersichtlich. Diese sind nun durch die Auktion in die Welt verstreut worden, und haben mannigfache Schicksale erlebt. Einige Skizzenbücher sind vollständig erhalten und anscheinend von Beethoven leer so in Gebrauch genommen worden, wie sie jetzt noch sind. In ihnen sind Seiten fast oder ganz leer geblieben und so können auch während des Gebrauchs viele leer geblieben, und erst nachträglich benutzt worden sein. Es gibt auch Bücher, die zugleich vorn und hinten angefangen sind (s. Nottebohm, zweite Beeth. S. 171). Also schon bei diesen Büchern können erhebliche Zweifel über die chronologische Folge der Skizzen entstehen. Andere Skizzenbücher sind unvollständig, es sind Blätter herausgerissen, andere Bücher oder Stücke von solchen, oder einzelne Lagen und Blätter hinzugebunden, ohne daß immer sicher zu sagen wäre, in welcher Verfassung sie Beethoven gebraucht und hinterlassen hat. Andere bestehen aus verschiedenen Lagen, welche Beethoven, als sie bereits zum Theil benutzt waren, hat zusammenbinden lassen. Ferner finden sich Konvolute von Blättern, die Beethoven zum Zweck der Aufbewahrung zusammengelegt hat; endlich einzelne Bogen und Blätter. Es liegt auf der Hand, daß ein solches Material, welches noch dazu von Jemandem herrührt, der das Gegentheil von Ordnungssinn besaß, in vielen Fällen nur einen höchst unsicheren Anhalt für chronologische Feststellungen bieten und zu allen möglichen Vermuthungen Anlaß geben kann. Am allermeisten aber ist das natürlich der Fall bei einzelnen Blättern, und solche sind das Material, mit dem die Entstehung der Ouverture im Jahre 1807 bewiesen werden soll.

Nottebohm theilt einige kurze Skizzen zur *C* moll-Symphonie mit, in deren Nachbarschaft solche zu der Ouverture vorkommen, desgleichen ein zum ersten Satz der Cello-Sonate Op. 69 gehöriges Stück, und dann sagt er: »Aus der Stellung und Beschaffenheit der erwähnten und mitgetheilten Skizzen geht hervor, daß die Ouverture begonnen wurde, als die Symphonie ihrem Abschluß ziemlich nahe war, und daß sie im Entwurf fertig da stand, als die Sonate noch im Entstehen begriffen war.« Nun ist die vierte Symphonie 1806 vollendet worden, die fünfte frühestens 1807, die Sonate 1808. Wenn nun auch jene Skizzen als ungefähr gleichzeitig geschrieben anzusehen sind, so steht doch nichts im Wege, daß das 1805 geschehen sein kann, und wenn wirklich nach den Skizzen die Symphonie dem Abschluß nahe war, so mußte sie eben zurückstehen gegen die dringendere Arbeit. Als Beethoven mit der Oper fertig war, da machte sich eine Umarbeitung nothwendig, dann warteten seiner die von Rasoumowsky bestellten Quartette; noch vorher beendigte er für seinen

eigenen Konzertgebrauch das *G* dur-Konzert, schrieb für seinen Freund Clement zu dessen Konzert das Violinkonzert; führte zunächst die vierte Symphonie aus, obgleich sie später als die fünfte begonnen sein muß, schrieb die Coriolan-Ouverture, welche er mit der Symphonie und dem Klavierkonzert im Anfang 1807 in einem Konzert ausführte, schrieb dann die von Esterhazy bestellte Messe, welche im September fertig sein mußte u. s. w. Eine Symphonie, die im Entwurf fertig ist, ist doch keine Naturgewalt, die in gesetzmäßigem Verlauf der Endwirkung zustrebt, sondern eine von der Person abhängige Schöpfung, die man nach Belieben, nach Umständen, wie Dringlichkeit anderer Arbeiten, weiterführt oder zurückschiebt. Selbst wenn die Skizzen die Arbeit in einem vorgeschrittenen Stadium zeigen, so ist doch von ihnen bis zum Abschluß noch ein weiter Abstand.

Die vorliegenden Skizzen geben überhaupt nur kurze Brocken. Ein loses Blatt (wo es sich befindet, sagt Nottebohm nicht) enthält auf der einen Seite folgende Skizzen:

1. 16 Takte vom Ende des Trios und 3 Anfangstakte des Scherzos.
2. 15 andeutende Takte aus dem Adagio.
3. 15 fernere Takte aus dem Adagio.
4. 16 Takte des Scherzos anscheinend vom Schluß.
5. 4 Takte aus der Mitte des Trios (das Thema).
6. 8 Takte vom Schluß des Trios.

Auf der anderen Seite oben steht

7. ein rhythmischer Versuch der Überleitung zum Finale.

worauf Skizzen zur Ouverture folgen. Auf vier zusammengehörenden Bogen (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde im Wien) steht auf der ersten Seite unter Anderem

8. ein fernerer Versuch der Überleitung zum Finale mit den 3 Anfangstakten desselben.

worauf 12 Seiten Skizzen zur Ouverture folgen, und hierauf eine zur Cello-Sonate gehörige (ob sonst noch etwas auf den Bogen steht, ist aus Nottebohm nicht zu ersehen).

Von allen diesen Stellen ist nur Nr. 5 (das Thema des Trios in der Flöte) in der Partitur enthalten. Nr. 2 und 3 scheinen für das Ende des *Adagios* bestimmt gewesen zu sein; in der Partitur ist aber von Nr. 2 gar nichts, von Nr. 3 nur ein gewisser, durch den thematischen Zusammenhang bedingter Anklang enthalten. Nr. 4 gehört zum Ende des Scherzos, vielleicht vor dem Finale. Auf dem liegenden *as* des Basses tritt das Thema ein; aber der Baß verläßt das *as* wieder. Die Versuche zur Überleitung in den $^4/_4$-Takt des Finales lassen von der endgültigen Fassung nichts ahnen. Nr. 1, 5 und 6 gehören zum Ende des Trios; dasselbe sollte danach in *C* dur ab-

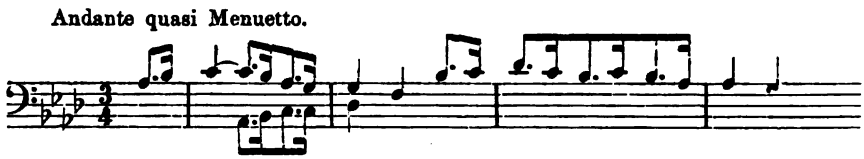
schließen, und das Scherzo ohne Überleitung folgen. Mit der Partitur haben sie nur den durch das Thema bedingten Zusammenhang. Die in Nr. 6 angedeutete Engführung kommt in dieser Weise nirgends vor.

Faßt man das Wenige zusammen, worüber diese Skizzen Auskunft geben, so kann man nicht sagen, die Symphonie sei ihrem Abschluß nahe gewesen. Die kürzeste und einfachste Form, das Scherzo und das Trio, stehen danach in wichtigen Theilen nicht fest. Über das *Adagio* geben die beiden Skizzen keine nähere Aufklärung, der erste Satz wird gar nicht berührt, und es wäre Willkür, daraus zu schließen, er sei fertig gewesen. Denn Beethoven hat an den verschiedenen Sätzen eines Werkes meistens durcheinander skizzirt. So sehr man sich auch hüten muß, blos aus inneren Gründen, auf den Angaben von Haslinger und Schindler mit eigensinniger Zuversicht zu bestehen, so sind doch diese Skizzen nicht der Art, um die Unmöglichkeit ihrer Niederschrift im Jahre 1805 zu erweisen. Das Stückchen der Cello-Sonate ist von noch geringerer Bedeutung. Später mitgetheilte Skizzen zum letzten Satz derselben (s. Nottebohm, Zweite Beeth. S. 533) stehen auf zwei zusammenhängenden Bogen (wo, wird nicht gesagt), auf welchen der gedruckten Form nahekommende Entwürfe zum zweiten Satz der *C* moll-Symphonie vorkommen sollen. Nottebohm theilt nur die ersten Takte des Themas mit, welches im Baßschlüssel steht und statt Sechzehntel und Zweiunddreißigstel gleiche Sechzehntel enthält. Daneben theilt er noch zwei Anfänge zum Scherzo der Sonate mit (S. 534), die auf anderen Blättern ohne nähere Angabe vorkommen sollen.

IV.

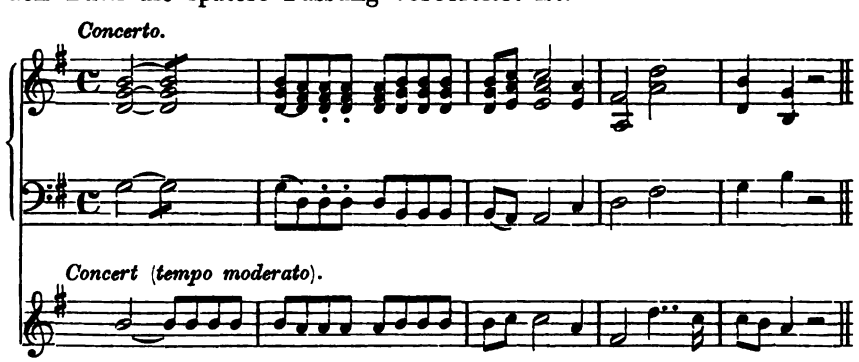
Die *C*moll-Symphonie, das Klavierkonzert in *G*dur und die Oper.

Schon vor dem Aufsatz über die Ouverture Op. 138 hatte Nottebohm einige Skizzen zur *C* moll-Symphonie besprochen (vorher schon von Thayer, Chron. Verz. S. 75 mitgetheilt), welche die Idee derselben in ihrem allerersten Stadium zeigen. Der erste Satz erscheint in embryonalem Zustande; kaum mehr als die ersten Anfangstöne (ohne Fermate) und der Rhythmus ist festgestellt. Auf derselben Seite steht ein Anfang zum zweiten Satz, überschrieben *Andante quasi Menuetto*, dem die marschartige, sich jetzt unmittelbar an das Thema anschließende Melodie folgt mit der Überschrift *quasi Trio*. Der Anfang



gehört zu den merkwürdigen Dokumenten, welche uns über die allmähliche Entstehung der schönsten Beethoven'schen Melodien aus ganz unscheinbaren, fast trivialen Anfängen belehren. Es folgt ein *ultimo pezzo* überschriebener Anfang zu einem Finale in Moll und $^6/_8$ Takt. Auf der nebenstehenden Seite beginnt ein Entwurf zum ersten Satz des *G* dur-Konzerts, und Nottebohm weist mit Recht auf den rhythmischen Zusammenhang des Themas mit dem des ersten Satzes der Symphonie hin. Er stellt aber die Sache so hin, als wiese das Nebeneinanderstehen darauf hin, daß der Entwurf zum Konzert als eine Folge des vorangegangenen zur Symphonie entstanden sei. Das ist aber nachweislich nicht der Fall, und es liegt damit ein deutliches Beispiel vor, wie leicht man mit Schlüssen aus den Skizzen irre gehen kann.

Der erste Keim des Themas des Konzerts findet sich nämlich in dem von Nottebohm (1880) veröffentlichten Skizzenbuche von 1803, und zwar zwischen Skizzen zu den ersten Stücken der Oper. Es sind die ersten fünf Takte, aber mit einem lahmen Abschluß auf der Tonika, während jene längere Skizze in diesen Takten mit der späteren Fassung nahezu übereinstimmt, und in dem gleich eintretenden Tutti die spätere Fassung vorbereitet ist.



Zu erwähnen ist noch, daß von den zwei Skizzen zum ersten Satz der Symphonie die voranstehende kurze irgend einer mittleren Partie angehört, die folgende, bei der bemerkt ist: *Sinfonia presto All^o 1mo*, den Anfang zu geben scheint, obgleich sie, scheinbar in *C* moll beginnend, sich doch eigentlich mehr in *Es* dur bewegt. Da

könnte man nun hin und herrathen, welche Skizze die früher geschriebene ist, ob nach inneren Gründen die zweite, nach äußeren die erste.

Es folgt dann ein Entwurf zum Finale des Konzerts, interessant dadurch, daß es mit der Figur anfangen sollte, welche jetzt zur Begleitung des Chors der Gefangenen gehört. Auf der folgenden Seite steht eine Stelle aus dem Terzett der Oper (»Gebt euch die Hand und schließt das Band in süßen Freuden-Thränen.«) Nottebohm schloß daraus, daß die voranstehenden Skizzen in der ersten Hälfte des Jahres 1805 geschrieben seien, weil die Oper frühestens gegen Ende 1804 begonnen wurde. In Folge des erwähnten Skizzenbuchs, dessen Hauptinhalt die dritte Symphonie betrifft, hat er seine Meinung geändert, und verlegt den Beginn der Oper in das Jahr 1803 oder spätestens Anfang 1804, und in Folge dessen auch die erste Idee zur Symphonie und zum Konzert. Bedenken, welche er etwa gehabt haben mag, daß der Abstand zwischen den allerersten Aufzeichnungen zur Symphonie und den schon vorgeschrittenen, welche neben denen zur Ouverture Op. 138 vorkommen, zu groß ist, als daß sie sich zeitlich so nahe stehen können, hat er selbst dadurch beseitigt. Es finden sich in dem erwähnten Skizzenbuche Skizzen zur *C* moll-Symphonie zwischen solchen zu den ersten Stücken der Oper. Diese stehen zeitlich zwischen jenen ersten und den weiter vorgeschrittenen, und die ersten werden dadurch weiter zurückgerückt. Jene Bedenken sind also unter allen Umständen unerheblich; es wird dadurch, gleichviel ob die Oper erst Ende 1804 begonnen worden ist, die erste Idee zur Symphonie als diesem Beginn vorausgehend festgestellt, und jene auf den einzelnen Blättern stehenden, von Nottebohm im Zusammenhang betrachteten Skizzen werden zeitlich auseinandergerückt. Die Stelle aus dem Terzett ist zu irgend einer späteren Zeit geschrieben, als die erste Skizze zur Symphonie.

Es sind nach Nottebohm einige zusammengehörende Blätter, welche auf acht beschriebenen Seiten verschiedene Skizzen enthalten. Die mitgetheilten Skizzen zur Symphonie stehen auf der zweiten Seite, auf der dritten und vierten die zum Konzert, auf der fünften die Stelle aus dem Terzett; was sonst noch etwa da steht, und wo sich die Blätter befinden, giebt Nottebohm nicht an. Zufällig ersieht man aus Thayer (II S. 115 und Chron. Verz. S. 75), daß sie sich vorn in einem Skizzenbuch befinden, welches früher Petter in Wien gehörte. Es enthält nach Thayer zu Anfang Skizzen zur Phantasie mit Chor, die erst 1808 geschrieben wurde, auf Seite 6 die zur Symphonie, auf Seite 9 die Terzett-Stelle und von Seite 15 bis zu Ende (Seite 56) Skizzen zu den Quartetten Op. 18 und anderen Werken

aus dem Jahre 1800. Es sind also einzelne Blätter, welche durch einen Zufall vorn hineingebunden worden sind, und sie geben ein Beispiel von der Unsicherheit des Materials.

Daß die Skizzen zur Symphonie keineswegs in ungefähr derselben Zeit geschrieben sind, wie die nur zwei Seiten von ihr entfernte Terzett-Stelle, ergiebt sich deutlich aus dem Skizzenbuche von 1803—1804. Von Skizzen, welche dort von Seite 146 (wo die Skizzen zur Oper beginnen) bis 157 stehen, führt Nottebohm Folgendes an:

S. 146 und 147 Marcellinen-Arie, S. 148 Anfangs-Duett und die ersten Takte des *G* dur-Konzerts, S. 150—152 Marcellinen-Arie, S. 154 Duett, S. 155 das später gestrichene komische Terzett (s. Jahn's Klavierauszug) und eine Skizze zum Scherzo der *C* moll-Symphonie, welche sich über S. 156 fortsetzt, und der eine Skizze zum Anfang des ersten Satzes folgt, wonach dann noch Skizzen zu den genannten Stücken der Oper, zum Quartett-Kanon und zur Rocco-Arie kommen bis S. 171). Die Skizzen zum ersten Satz der Symphonie zeigen einen bedeutenden Fortschritt gegen jene embryonalen Keime auf den einzelnen Blättern. Die ersten 20 Takte stimmen nahezu mit der Partitur. Die Fermate tritt aber nicht auf dem abschließenden *g* ein, sondern nach einer zweitaktigen thematischen Verlängerung mit einer Wendung nach der Dominante von *Es* dur, worauf dann sofort das jetzige zweite Thema erscheint. Vom Scherzo bringt die Skizze eine mittlere Partie, wonach die wichtigsten Ideen des Satzes feststanden; der Keim zum Trio ist gegeben in einer Baßfigur in Achteln. Bezeichnen wir das Skizzenbuch, von dem Nottebohm nur die Seiten 5—9 betrachtet, mit A, das andere mit B, so folgen sich die Aufzeichnungen der Zeit nach so:

Zuerst, mindestens einige Zeit vor Beginn der Oper S. 6 A (Symphonie), dann S. 148 B (Thema des Konzerts), dann S. 155—157 B (Symphonie) und S. 7 u. 8 A (Konzert), endlich S. 9 (Terzett), und so sieht man ein, wie wenig Zusammenhang zwischen S. 6 und S. 9 ist, und es ist ein lehrreiches Beispiel für die Benutzung der Skizzen.

V.

Die von Schikaneder bestellte Oper, die Klavier-Sonaten Op. 53, 54, 57, das Tripelkonzert und die Kompositionszeit der Leonore.

Nach Treitschke, dem Regisseur und Theaterdichter der Hofoper, dem Bearbeiter des Fidelio-Textes von 1814, erhielt Beethoven Ende 1804 den Auftrag eine Oper für das Theater an der Wien zu schreiben.

Nottebohm behauptet, seine Angabe sei nicht zuverlässig, und könne es nicht sein, weil er durch seine Stellung an einem anderen Theater von den Unternehmungen des Theaters an der Wien fern gehalten worden sei, und mit dem, was dort vorging, nicht genau bekannt gewesen sein könnte. Diese Bemerkung ist schon dadurch hinfällig, daß seit dem Februar 1804 beide Theater, nachdem sie sich längere Zeit Konkurrenz gemacht hatten, unter der einheitlichen Leitung des Baron Braun standen, und Sonnleithner, der Bearbeiter der Leonore, als Hoftheater-Sekretär nächster Kollege von Treitschke, und bis zum August sogar Direktor des Theaters an der Wien war. Auch wurde am 10. November eine Oper von Treitschke mit Musik von Salieri am Theater an der Wien aufgeführt (s. Thayer II, S. 378).

Ferner berichtet Treitschke, daß Beethoven kontraktlich freie Wohnung im Theatergebäude hatte. Nun ist, nach Nottebohm, durch Briefe zu belegen, daß er 1803 dort wohnte, nicht aber ebenso für 1804. Auch beruft er sich auf Ries und Seyfried. Dieser sagt: »Beethoven erhielt daselbst eine freie Wohnung«; Ries: »Als er Leonore komponirte, hatte er für ein Jahr freie Wohnung im Wiedener Theater; da diese aber nach dem Hofe zulag, behagte sie ihm nicht. Er miethete sich also zu gleicher Zeit ein Logis im rothen Hause an der Alserkaserne.«

Daß er in der Theaterwohnung die Leonore komponirt hat, geht gar nicht daraus hervor; höchstens hat er die Wohnung gelegentlich benutzt. Daß sie ihm in der That gehörte, beweist das Adreßbuch für 1805 (s. Thayer II, 218). Allerdings aber hat er dort 1803 gewohnt, in Folge seines Kontraktes mit dem damaligen Besitzer des Theaters, Schikaneder, für den er eine von ihm verfaßte Oper schreiben sollte, wobei er freie Wohnung im Theatergebäude erhielt (s. Thayer II, S. 225); übereinstimmend damit ist seine Adresse angegeben (s. Thayer II, S. 233). Es sind also die gegen Treitschke gemachten Bedenken hinfällig.

In Beethoven's Nachlaß hat sich ein größeres, nicht vollständig fertig instrumentirtes Gesangsstück für vier Personen gefunden, aus dem Nottebohm (Beethoveniana S. 82 ff.) das Schlußquartett mitgetheilt hat, welches bekanntlich die Grundlage für das Duett von Leonore und Florestan geworden ist. Es gehörte unzweifelhaft zu der Schikaneder'schen Oper, welche nach den Namen zu urtheilen, darunter Porus, Alexander in Indien behandelt haben wird. Skizzen zu diesem Stück, sowie zu einer wahrscheinlich daran anschließenden Arie finden sich in dem vorhin mit B bezeichneten Skizzenbuche auf S. 96—120, bald nach den Skizzen zur dritten Symphonie. In einem Briefe an Macco vom 21. November 1803 schreibt Beethoven: »— weil

ich jetzt erst an meiner Oper anfange.« Daß er ernstlich an der Oper gearbeitet hat, ist offenbar. Vielleicht wurde die Arbeit, zu der er doch kontraktlich verpflichtet war, durch den Wechsel des Eigenthümers unterbrochen. Dadurch, daß das Theater im Februar 1804 in den Besitz des Hoftheater-Unternehmers Baron Braun überging, kam Beethoven in Berührung mit Sonnleithner. Daß dieser ihm vorher einen Text für ein in erbitterter Weise konkurrirendes Theater geschrieben haben soll, ist ganz unglaublich. So findet sich auch in dem Verzeichniß der von 1754 an aufgeführten Novitäten Treitschke's Name als Textdichter erst nach dem Besitzwechsel (s. Thayer II, S. 375 ff). Im Frühjahr zog Beethoven aus dem Theater aus. Am 24. Juli 1804 schreibt er aus Baden an Ries: »Ich hätte mein Leben nicht geglaubt, daß ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes folgt, so kann wirklich etwas Rechtes zu Stande kommen.« Er hatte danach keine dringende Arbeit. In einem Briefe vom 6. Juli (s. Thayer II, S. 346) schreibt er an Wiedebein: »Wäre es jedoch gewiß, daß ich meinen Aufenthalt hier behielte, so wollt ich Sie auf Glück hierher kommen lassen, da ich aber wahrscheinlich den künftigen Winter schon von hier reise« u. s. w. Nach allen diesen Umständen muß man annehmen, daß Treitschke ungefähr richtig berichtet hat. Die Paër'sche Leonore wurde am 3. Oktober 1804 in Dresden zuerst aufgeführt, und Paër reiste darauf über Wien nach Italien. Ob man bei der Wahl desselben zu Grunde gelegten französischen Textes schon von der Existenz der Paër'schen Oper wußte, oder wie vielleicht wahrscheinlicher ist, nicht wußte, muß dahin gestellt bleiben. Die Paër'sche Leonore wurde 1809 in in Wien aufgeführt. Die geschriebene Partitur ist in Beethoven's Nachlaß verzeichnet.

Es ist einzig die einseitige Verwerthung von Skizzen, die Nottebohm dazu gebracht, die Angaben von Treitschke zu bezweifeln und es für undenkbar zu erklären, daß Beethoven die Oper in weniger als einem Jahre vollendet haben könne. Auf Seite 120 des Skizzenbuchs B folgen auf die Skizzen zu der Schikaneder'schen Oper sehr ausgedehnte, ununterbrochene Skizzen zur Klaviersonate in *C*dur Op. 53 bis Seite 145. Auf Seite 145 beginnen zwischen den letzten Skizzen zum Rondo Skizzen zu einem Allegretto für Klavier in *C* dur (zum ersten Mal gedruckt in dem Nachtragsbande der Ausgabe von Breitkopf & Härtel), die bis S. 155 reichen, also zwischen die ersten Skizzen zur Oper, welche Seite 146 beginnen, fallen. Nottebohm schließt daraus, daß die Sonate in den Skizzen fertig war, und aus der Kreuzung mit dem Allegretto, daß zwischen ihr und dem Beginn der Marcellinen-Arie nur kurze Zeit liegt. Nun ist die Sonate im Mai 1805 er-

schienen, und somit stimmt Alles auf's Beste und weist wieder auf das Jahr 1804. Nottebohm aber behauptet noch, daß Skizzenbuch ergäbe, daß die Skizzen zur Leonore höchstens ein Vierteljahr später als die zur Schikaneder'schen Oper fallen, und daß deswegen die Komposition der Leonore wahrscheinlich zwischen Mai und Oktober 1803, sicher nicht später als Februar 1804 begonnen sei. Dabei führt er selbst den Zeitungsbericht aus dem Sommer über die für Schikander zu schreibende Oper an; trotzdem soll Beethoven nach dem Briefe an Macco vom November schon den Text zur Leonore in Händen gehabt haben, und das Alles nur, weil durchaus die in dem Skizzenbuch vorkommenden Stücke hinter einander geschrieben sein sollen, während es in der That sich von Anfang 1803 bis gegen Ende 1804 erstreckt. Nachdem die Oper bei Seite gelegt war, beschäftigte sich Beethoven mit der Beendigung der dritten Symphonie gab ein großes Konzert (Christus am Ölberg) und legte sich im Sommer zuerst auf die faule Haut. Bis zum Beginn der Oper hat er dann die Sonate Op. 53 wahrscheinlich ziemlich beendet, die Klaviersonate Op. 54 angefangen (erschienen April 1806) und ebenso die Sonate in *F* moll Op. 57 (erschienen im Februar 1807), sowie an dem Tripelkonzert Op. 56 (erschienen im Juli 1807) gearbeitet, von dem sich Skizzen zum ersten Satze auf den letzten Seiten des mit B bezeichneten Skizzenbuches befinden. In diese Zeit fallen vermuthlich die ersten Gedanken zur fünften Symphonie. Über die vierte ist bis jetzt wenig bekannt; nach Thayer (II, S. 320) sollen Skizzen zu ihr in unmittelbarem Zusammenhange mit solchen zur Oper vorkommen.

VI.

Das große Leonore-Skizzenbuch und die Klaviersonate Op. 54 und 57, sowie das Tripelkonzert.

Skizzen zu Op. 54, 56, 57 stehen in dem großen Leonore-Skizzenbuch, das von Thayer (II, S. 278 und 393 ff.) beschrieben und von Nottebohm (Zweite Beethoven., S. 499 ff.) als Skizzenbuch aus dem Jahre 1804 eingehend besprochen worden ist. Das Buch ist so, wie es jetzt ist, nicht von Beethoven in Gebrauch genommen worden. Das geht aus den Mittheilungen deutlich hervor. »Es ist durch seinen Inhalt, seinen Einband und seine große Ausdehnung von ann deren unterschieden« (Thayer). Es hat 346 Seiten, die doppelte Zahder übrigen größeren Skizzenbücher. Im Auktionskatalog ist ein »großes Notirbuch« angegeben; möglicherweise ist es dieses, und dann hätte Beethoven das Durcheinander der Skizzen veranlaßt, indem er,

vielleicht als er im Frühjahr nach Hetzendorf zog, die verschiedenen zerstreuten Skizzen zu bequemerer Aufbewahrung binden ließ. Nottebohm behauptet, es seien beim Binden Blätter verbunden worden und andere hineingebunden, die nicht dazu gehören. Er ist aber dazu veranlaßt worden offenbar einzig deswegen, weil sich Skizzen zum *F*dur-Quartett Op. 59 darin finden, welche nicht in das Jahr 1804 hineinpassen. Auf Seite 182, 187—198 und 203 stehen Skizzen zur *F*moll-Sonate; die Seiten 183—186 enthalten Skizzen zum Quartett (was man erst durch Vergleichung von Thayer II, S. 398 und Nottebohm a. a. O. S. 81, 409, 437 herausbringt). Außer diesen letzteren wirft Nottebohm noch die Seiten 199—202 hinaus; was dort steht, wird nicht mitgetheilt. Nur eine Stelle zum Adagio des Tripelkonzerts wird (s. S. 418) erwähnt. Skizzen zu diesem, sowie zu den anderen Sätzen sind durch das ganze Buch verstreut, so daß also diese Blätter ebenso gut hinein gehören können. Die Skizzen zu anderen Instrumentalwerken kommen zusammenhängend vor, zum Finale der Sonate Op. 54 und zum Konzert S. 8—20, zum Konzert (nach Thayer) S. 136—143, zur Sonate Op. 57 und zum Quartett S. 182—203. Diese größeren Gruppen sind nicht von Skizzen zur Oper unterbrochen, und man kann sich darüber, wie sie in das Buch hineingekommen sind, die verschiedensten Vorstellungen machen.

Nach Thayer ist die Sonate Op. 57 erst 1806 entstanden; er beruft sich auf Schindler, der sagt, Beethoven habe sie 1806 während einer kurzen Rast bei dem Grafen Brunswick, dem sie gewidmet ist, in einem Zuge niedergeschrieben. Dann müßte das Buch erst später auf Veranlassung seines Besitzers gebunden worden sein. Auf S. 188, also bei den Skizzen zur *F*moll-Sonate steht mit großen Buchstaben geschrieben: *Nel Terzetto* gegen das Ende immer mehr pianissimo. Diese Bemerkung kann ebenso gut früher, als später wie die benachbarten Skizzen geschrieben sein. Seite 94—97 sind (nach Thayer) fast leer, Seite 132—135 sind leer, ausgenommen drei Takte mit den dem Worte »sterbe«; hätte Beethoven nachträglich diese Seiten benutzt, so könnte man nun auch herumrathen.

Nottebohm beruft sich auf die Erzählung von Ries über die Entstehung des Finales der Sonate, weil sie in das Jahr 1804 fallen muß. In Wahrheit liegt aber darin nicht der geringste Beweis, daß Beethoven damals die Arbeit an der Oper längst begonnen hatte. Andererseits hat Thayer Unrecht, die Erzählung von Ries zu bezweifeln und zu meinen, er habe Op. 57 mit Op. 53 oder 54 verwechselt. Nach Ries hat Beethoven auf einem von Döbling aus (wo er im Spätsommer 1803 wohnte) mit ihm gemachten langen Spaziergang immer herauf und herunter geheult und auf eine Frage

gesagt: »Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen«; zu Hause angekommen lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier »und tobte wenigstens eine Stunde lang über das nun so schön dastehende Finale«. Das Erlebniß war ein zu denkwürdiges, Ries ein zu bedeutender Musiker, als daß er sich geirrt haben sollte. 1806 war Ries nicht mehr in Wien; im Sommer 1805 war er längere Zeit verreist. Auch wollte Beethoven in Folge eines übel aufgenommenen Scherzes mit dem ursprünglich zu Op. 53 gehörigen Andante in *F*dur seine neuen Kompositionen nicht mehr in seiner Gegenwart spielen, so daß Ries das Zimmer verlassen mußte, als Beethoven Freunden aus der Oper vorspielen sollte. Übrigens kann auch Schindler Recht haben; seine Angabe bezieht sich eben dann nur auf die Niederschrift.

Übrigens betreffen die erwähnten Skizzen zur Sonate nicht den letzten Satz selbst, sondern nur die Überleitung nebst dem Hauptmotiv. Vor, zwischen und nach diesen Skizzen stehen solche zum ersten Satz, von denen nach Nottebohm die auf Seite 190 später als die auf Seite 192 stehenden geschrieben sein sollen. Dazwischen stehen Skizzen zu den Variationen des zweiten Satzes ohne das Thema. Auf Seite 191 oben steht eine kurze Skizze, überschrieben *ultimo pezzo*, die Nottebohm für einen verworfenen Anfang hält. Wenn man aber, statt lediglich auf die Überschrift, auf den Inhalt sieht, so wird man dem schwerlich beistimmen können; sicherlich ist es kein Anfang. Darunter stehen durcheinander Skizzen zum zweiten Satz und zur Überleitung zum Finale. So sieht das Material aus, das zu chronologischen Schlüssen benutzt werden soll. Nottebohm folgend müßte man auch von der Sonate sagen, sie sei bereits 1804 »ihrem Abschluß nahe gewesen«, und doch ist sie erst 1806 niedergeschrieben worden. Um so weniger darf man sich wundern, wenn es mit der *C*moll-Symphonie ähnlich gegangen ist.

VII.

Die Beendigungszeit der Oper, die Leonoren-Arie de ersten, zweiten und dritten Bearbeitung, die Ouverture zu Leonore Nr. 2 und das Motiv aus der Florestan-Arie in seinen verschiedenen Gestaltungen.

Auf Seite 261 des erwähnten großen Skizzenbuches findet sich ein Anfang in *Es*dur, überschrieben »Overtur«, auf Seite 291 bei Skizzen zum Schlußchor die Bemerkung: »am 2. Juni — Finale immer simpler alle Klaviermusik ebenfalls« u. s. w. Nach Nottebohm soll der Juni 1804

gemeint sein: »Die Ouverture war noch nicht angefangen, die Arbeit zum Finale kaum über ihr erstes Stadium hinaus, andere Stücke des zweiten Aktes waren noch nicht vollendet, als die Bemerkung geschrieben wurde«. Jene Bemerkung nun steht, wie zufällig aus Thayer (II, S. 278) zu ersehen, in der oberen äußeren Ecke, kann also zu irgend einer Zeit geschrieben sein, und es ist, wie ich denke, am wahrscheinlichsten, daß dies geschah, nicht als die Skizzen geschrieben wurden, sondern als das Finale ausgearbeitet wurde. Damit würde stimmen, was Treitschke sagt, Mitte 1805 sei die Oper ziemlich beendet gewesen.

Die letzten Blätter des Buches geben zu mancherlei Betrachtungen Anlaß. Die letzten vier, S. 339—346, sind nach Nottebohm einzelne, nicht zusammenhängende, in keiner chronologischen Folge stehende, und sollen ursprünglich nicht dazu gehören. Sie beziehen sich, nach ihm, auf Änderungen nach der ersten Aufführung, ferner auf den zweiten und dritten Satz des Tripelkonzerts und auf die Ouverture Nr. 2, Seite 345—346. Auf Seite 338 stehen aber ebenfalls Skizzen zur Ouverture, dies scheint auch ein einzelnes Blatt zu sein (s. Nottebohm, a. a. O. S. 452), und so sieht man wieder nicht ein, warum gerade die letzten Blätter nicht hinein gehören sollen. Zufällig ersieht man wieder aus Thayer, daß Seite 341—346 verkehrt gebunden sind, und so können die Skizzen zur Ouverture keine Auskunft geben über das chronologische Verhältniß zu Nr. 1, und schon gar nicht, wenn die daneben, z. B. auch auf Seite 346 vorkommenden Skizzen und Bemerkungen zur Oper sich auf die Umarbeitung beziehen. Übrigens ist das sehr zweifelhaft, und es können ebensogut Änderungen vor dem Abschluß der Arbeit sein. Z. B. theilt Nottebohm ein Ende des Duetts zwischen Leonore und Rocco im Kerker mit, welches keiner erhaltenen Bearbeitung entspricht, und nach Jahn ist das Duett überhaupt nicht umgearbeitet worden.

Von den Skizzen zur Ouverture sagt Nottebohm, es lasse sich kein zusammenhängendes Bild aus ihnen gewinnen; viele verworfene Skizzen kämen vor. Von dem Thema des *Allegro* erwähnt er nichts, nichts von der Einleitung. Florestan's Melodie sollte in *E*dur angebracht werden, wie in Nr. 2; das Trompetensignal ist in *Es*dur, wie in der ersten Bearbeitung, angedeutet. Ferner kommt eine aus der Florestan-Melodie abgeleitete Schlußstelle vor, die mit Weglassung der ersten Noten später angebracht ist, so daß man ihren Ursprung nicht erkennt. Auf Seite 345 und 346 soll die Arbeit etwas vorgerückt sein. Nottebohm theilt die Florestan-Melodie in $^3/_4$-Takt *C*dur mit und einen anschließenden Versuch der Überleitung zu der Violinpassage, wie sie Nr. 2 ähnlich zeigt. Weil die schöne Melodie in *B*dur

nach dem Trompetensignal, sowohl angehörig der Oper, wie der Ouverture Nr. 3, in Nr. 2 nicht vorkommt, und ebenso nicht in dem Skizzenbuch, so schließt Nottebohm, daß sie erst nach der Komposition von Nr. 2 eingelegt worden ist. Nach Jahn ist aber die originale Partitur nebst Abschrift von der ersten Bearbeitung des Quartetts vorhanden kenntlich an dem ursprünglichen Trompetensignal in Triolen, wie in, der Ouverture Nr. 2. Auch findet sich in Nr. 2 in der kurzen Überleitung vom Trompetensignal zum *Adagio* mit der Florestan-Melodie dasselbe rhythmische Begleitungsmotiv, wie in Nr. 3 zu der Melodie in *B* dur. Das ist vermuthlich ein Überbleibsel der Idee diese Melodie auch schon in Nr. 2 anzubringen. Wegen der großen Länge des vorangehenden Durchführungstheils hat Beethoven darauf verzichtet, und ist bei der Umarbeitung darauf zurückgekommen. Es ist hier ein Beispiel von der einseitigen Ausnutzung der Skizzenbücher durch Nottebohm. Beethoven hat eben neben jenem Skizzenbuche noch andere Bücher oder Blätter während der Komposition benutzt. Es betrifft nur einen Theil der Oper, von einigen Stücken finden sich nur einige Andeutungen, und die umfangreichen Skizzen zu anderen sind noch in sehr unfertigem Zustande. Es sieht fast so aus, als habe Beethoven selbst die während des Winters theils vielleicht in kleinen Heften, theils auf einzelne Bogen geschriebenen Skizzen zur Oper, sowie zu den Instrumentalwerken zusammenbinden lassen, wobei denn noch viele Seiten leer gewesen sein mögen; so erklärt sich das seltsame Durcheinander der Skizzen.

Erst nach dem Schlußchor auf Seite 333—337 kommt die Arie der Leonore vor. Seite 331 und 332 hängen mit Seite 335 und 336 zusammen (s. Nottebohm, a. a. O. S. 452); Seite 333 und 334 ist also ein einzelnes Blatt, was wieder auf die Entstehung des Buches hindeutet. Der erste Versuch an der Arie ist in *D* moll und *F* dur. Nun wird in einem Bericht über die erste Aufführung eine Sopran-Arie in *F* dur mit drei obligaten Hörnern und Fagott erwähnt, und so hat schon Jahn vermuthet, daß es wirklich eine solche Arie gegeben hat, und Nottebohm hält das nun durch das Skizzenbuch für erwiesen. Warum aber nicht das Einfachste annehmen, daß *F* ein Druckfehler für *E* ist?

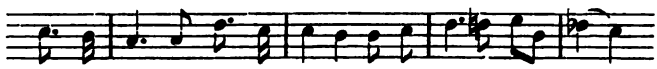
Die Texte von 1805 und 1806 stimmen allerdings nicht überein, worauf sich Nottebohm auch beruft; der Text von 1805 soll der verlorengegangenen Arie angehören. Er enthält zwei gleiche Strophen von acht Versen, von denen die vier letzten sich wie ein Refrain nahezu gleichen. Nun benutzte Beethoven die ersten vier Verse zum Recitativ »Ach brich noch nicht« etc. (das jetzige Recitativ gehört erst der dritten Bearbeitung an), und zwar zuerst in *D* moll, und

dann in anderen Tonarten, welche auf den Hauptsatz in *E*dur hindeuten. Auf seinen Wunsch vermuthlich sind dann zum Zwecke des beabsichtigten *Adagios* vier Verse hinzugedichtet und so ist der Bau der Strophen zerstört worden. Aus Nachlässigkeit oder weil es zu spät war, enthält der Text von 1805 diese Verse nicht. Es ist eine überflüssige Vermuthung, daß es eine Arie in *F*dur gegeben haben soll, die ebenfalls mit drei obligaten Hörnern und Fagott begleitet gewesen sein soll. Die Sängerin, später als Milder-Hauptmann berühmt, würde sich wohl dessen erinnert haben. Sie erzählte aber Jahn nur, daß sie vergebens Kämpfe mit Beethoven wegen der Unsangbarkeit der Passagen gehabt habe; erst 1814 habe sie Änderungen durchgesetzt. Die jetzige, im *Adagio* bedeutend vereinfachte Arie mit dem neuen Recitativ ist zuerst bei Beethoven's Benefizvorstellung am 18. Juli 1814 gesungen worden, und war mit der Arie Rocco's als neues Musikstück angezeigt. Sie war bei den ersten Aufführungen noch nicht fertig. Ein Berichterstatter schreibt: »Schön und von vielem Kunstwerthe war die Arie in *Es*dur (?) mit vier obligaten Waldhörnern (?). Doch dünkt es Ref. als verlöre nun der Akt am raschen Fortschreiten«. Treitschke, der drittte Bearbeiter des Textes, sagt, sie sei später wieder fortgeblieben. Seltsamer Weise findet sich (s. Nottebohm, a. a. O. S. 303) in dem bei den ersten Aufführungen gebrauchten, handschriftlichen Textbuche ein Text der Arie mit acht Versen Recitativ, wovon nur die vier ersten mit dem jetzigen längeren Texte übereinstimmen, während der Text des *Adagios*: »Komm, Hoffnung« fehlt. Jener Text ist jedenfalls von Treitschke. Hat es nun etwa wieder eine andere Arie (in *Es*dur?) gegeben, die verschollen ist? Thayer ist schwankend. Nottebohm entscheidet sich, auf Grund von Skizzen, dafür, daß es nicht der Fall ist. So wird es sich auch mit der angeblichen Arie in *F*dur verhalten, und zwar trotz der Skizzen. Ist nun 1814 in den ersten Vorstellungen die alte Arie von 1806 gesungen worden, wie Nottebohm meint? Ich glaube, nein; denn sonst wäre an der neuen nichts neu gewesen als das Recitativ. Entweder es ist gar keine gesungen worden, oder es ist aus der früheren das *Adagio*, dessen Figuren die unsangbarsten sind, fortgelassen worden.

Während der Komposition der Oper ist von den Instrumentalwerken, mit denen sich Beethoven gelegentlich beschäftigt hat, nur die Sonate Op. 54 fertig geworden. Es ist durchaus nicht unglaublich, daß er in nicht ganz einem Jahre die Oper vollendet haben soll; es ist sogar zu vermuthen, daß ihm kontraktlich keine längere gewährt war. Der größere Theil der in dem Skizzenbuch enthaltenen Skizzen wird während des Winters geschrieben sein, und einige

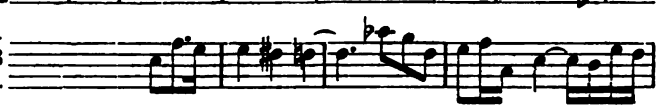
Stücke mögen schon im Frühjahr fertig vorgelegen haben. Die Skizzen zur Ouverture Nr. 2 können erst entstanden sein, nachdem die Melodie der Florestan-Arie ihre endgültige Fassung bekommen hatte. In dem Skizzenbuche ist das, so viel aus Nottebohm und Thayer's Angaben zu ersehen ist, noch nicht geschehen. Trotz einer Menge der verschiedensten Anfänge und Versuche wird doch nur eine Melodie erreicht, welche ungefähr die Grundlage der späteren bildet. Gerade der charakteristische chromatische Schritt, den die Arie in der früheren Bearbeitung hat, und übereinstimmend die Ouverture Nr. 2 und 3, fehlt in den Skizzen zur Arie, während er in denen zur Ouverture bereits vorhanden ist. Diese können sehr wohl geschrieben sein, als die Ouverture Op. 138 bereits fertig war. Alle bisher bekannten Skizzen reichen nicht aus, um die Unrichtigkeit dieser Annahme zu beweisen. Von Interesse ist schließlich noch folgende Zusammenstellung der verschiedenen Fassungen des Anfangs der Florestan-Melodie:

1) Skizze zur Arie.

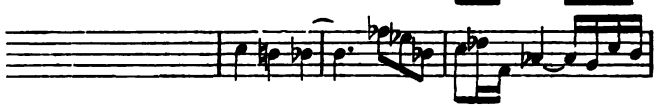


2) Skizze zum zweiten Thema des *Allegro* d. Ouverture Nr. 2

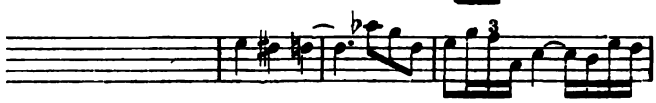
3) Skizze zum *Adagio* vor dem Schluß der Ouverture Nr. 2.



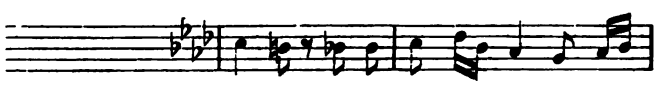
4) Einleitung der Ouverture Nr. 2.



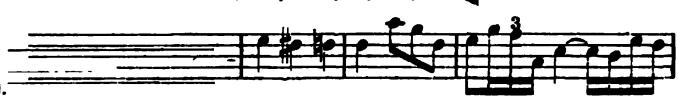
5) *Adagio* vor dem Schluß der Ouverture Nr. 2.



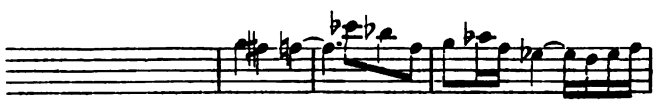
6) Arie der zweiten Bearbeitung.



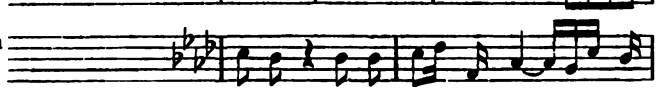
7) Einleitung der Ouverture Nr. 3 (zweite Bearbeitung).



8) *Adagio* in der Ouverture Nr. 1 (Op. 138).



9) Arie in der dritten Bearbeitung.



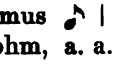
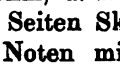
Die Arie der ersten Bearbeitung fehlt. Da Nr. 6 und 7 übereinstimmen, so könnte man vermuthen, daß die Arie der ersten Bearbeitung mit Nr. 2, 3, 4, 5 übereingestimmt haben kann, und da nun Nr. 8 nicht mit diesen, sondern mit der zweiten Bearbeitung übereinstimmt, könnte man ferner vermuthen, Op. 138 sei erst nach dieser komponirt. Allein bei den vielen Wandlungen, welche die Melodie durchgemacht hat, ist das sehr unsicher; sie kann in der Arie so gewesen sein, wie in der Ouverture Nr. 1, und nachher, vielleicht durch Einfluß des instrumentalen Gedankens in Nr. 2 geändert worden sein. Der chromatische Schritt, der in der Skizze zur Arie noch nicht vorhanden ist, ist im Fidelio endlich wieder entfernt worden, und so die früheste Fassung wieder aufgenommen worden; in Folge dessen fehlt jetzt zwischen Fidelio und Nr. 2 und 3 die Übereinstimmung; sie passen nicht dazu.

VIII.

Die Klaviersonate in *E*dur Op. 14, die Violinsonate in *A*dur Op. 12, die Klavierkonzerte in *B*dur und *C*dur.

Die Veröffentlichung eines zerstreuten und nicht leicht zugänglichen Materials sollte so geschehen, daß die Benutzung erleichtert wird. Dazu ist vor Allem nöthig die Angabe, wo es sich befunden hat. Es ist seltsam, daß Nottebohm das öfters verschweigt, wie schon gelegentlich bemerkt, und daß man oft nicht einmal erkennen kann, ob die Skizzen für sich allein oder in Verbindung mit anderen, und mit welchen, vorkommen. Dies im Zusammenhang mit der Unterlassung der Angabe mancher anderer wichtiger Umstände, sowie mit der Art der Behandlung erweckt das Gefühl, daß dem Leser eine Meinung nahe gelegt werden soll, statt daß ihm Material und Gründe zu eigener Prüfung geboten werden. Daneben macht sich die Neigung bemerkbar, die Überlieferungen der Zeitgenossen gegen besonders auf Skizzen beruhende Kombinationen von manchmal künstlicher Art zurückzudrängen. Einige solche nicht nur in chronologischer Hinsicht interessante Fälle sollen im Folgenden noch besprochen werden.

Auf der ersten Seite von zwei zusammengehörenden Bogen (»die an der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden«, wonach man einzelne Bogen vermuthen würde, während sie nach Nottebohm's Ausdrucksweise in irgend einem Skizzenbuche vorkommen werden, das er nicht angiebt) steht eine größere Skizze

mit dem Thema des ersten Satzes der Klaviersonate in *E*dur Op. 14 (erschienen Ende 1799), auf den folgenden Seiten Skizzen zur Violinsonate in *A*dur Op. 12 (erschienen Ende 1798). Nach Nottebohm ist es fraglich, ob sie für Klavier oder mehrere Instrumente gedacht ist. Mir scheint das letztere unzweifelhaft. Umfangreiche und weit vorschreitende Skizzen zu den drei Sätzen der *E*dur-Sonate finden sich auf der letzten Seite eines Bogens, der auf den vorhergehenden Seiten Skizzen zum zweiten und dritten Satz des *B*dur-Konzerts enthält. Das Thema des Rondos des Konzerts hat den Rhythmus  statt  ; sonst ist es wie jetzt (s. Nottebohm, a. a. O. S. 45, 69). Ein anderer Bogen enthält auf allen vier Seiten Skizzen zum Konzert, von denen Nottebohm nur wenige Noten mittheilt. Auf der dritten Seite stehen oben Nachahmungssätze, welche dem Unterricht bei Albrechtsberger angehören. Da nun das Konzert nach Nottebohm im März 1795 gespielt worden ist, so schließt er, daß die Klaviersonate in *E*dur und die Violinsonate in *A*dur auch bereits dieser Zeit angehören. Noch andere, auf einzelnen Blättern vorkommende Skizzen zum Konzert erwähnt er, führt aber nur einen Anfang zum Rondo an, der bereits den jetzigen Rhythmus hat.

Die Blätter mit den Skizzen zum Konzert befinden sich zwischen allen möglichen in Unordnung zusammengehäuften aus der Bonner Zeit bis an das Ende des Jahrhunderts reichenden Papieren, welche zu chronologischen Feststellungen wenig geeignet sind. Warum Beethoven den angefangenen Bogen nicht beiseite gelegt, und gelegentlich als einen leeren zur Hand genommen haben soll, ist nicht einzusehen. Nun hat Beethoven das Konzert später umgearbeitet, wahrscheinlich 1798 (s. Nottebohm, a. a. O. S. 73) und die Skizzen könnten sich darauf beziehen, und somit wäre alles in bester Ordnung. Zu dieser Umarbeitung finden sich Skizzen in einem Skizzenbuch von 1798 (s. Nottebohm, a. a. O. S. 479). Sie betreffen fast ausschließlich den ersten Satz; worauf die Umarbeitung gerichtet war, läßt sich nach Nottebohm nicht sagen. Aus dem zweiten Satz wird nur an einer kleinen Stelle gearbeitet, und vom dritten Satz sind nur wenige Takte aus der Mitte da. Jene anderen Skizzen aber befassen sich hauptsächlich mit dem letzten Satz. Es ist also leicht möglich, daß sie derselben Zeit angehören. Vielleicht ist das Rondo an Stelle eines anderen hinzukomponirt worden; im Nachlaß hat sich ein Rondo in *B*dur gefunden, welches vielleicht ursprünglich dazugehörte. Wie dem auch sein mag, jedenfalls können uns die angeführten Skizzen nicht zwingen, die Komposition der

Klaviersonate in *E*dur und der Violinsonate in *A*dur so früh und so lange vor ihrem Erscheinen anzusetzen.

Nach Nottebohm hätte Beethoven bis 1800 in Wien nur das *B*dur-Konzert gespielt, obschon er bereits 1798 in Prag das *C*dur-Konzert gespielt hat. Das ist nicht glaublich, widerspricht auch dem Bericht von Wegeler, dem aber Nottebohm keinen Glauben schenkt. Es ist festgestellt, daß Beethoven am 29. März und 18. Dezember 1795, am 8. Januar 1796, am 27. Oktober 1798 und am 2. April 1800 ein Konzert gespielt hat; Wegeler, der bis Mitte 1796 in Wien war, kann also das *C*dur-Konzert sehr wohl gehört haben, von dem Beethoven selbst sagt, daß es das später komponirte sei. In der Ankündigung des ersten Konzerts heißt es: ein neues Konzert, und Nottebohm behauptet, erst 1800 habe er wieder ein neues Konzert vorgetragen. Aber in der Ankündigung steht das nicht, nur in einem Bericht, und also kann er auch früher, worüber Berichte nicht vorliegen, ein neues gespielt haben. Das 1800 gespielte könnte das in *C*moll gewesen sein. Das Manuskript hat die Jahreszahl 1800 und nach Anspielungen in einem Brief an Hofmeister vom Dezember 1800 kann es zum Konzerte wohl fertig gewesen sein. Nach Wegeler schrieb Beethoven das Rondo zum *C*dur-Konzert drei Tage vor der Aufführung unter Kolikschmerzen, gegen die er ihm Mittel eingab. Am nächsten Tage, als in Beethoven's Zimmer Probe abgehalten wurde, stand das Klavier für die Blasinstrumente einen halben Ton zu tief, weswegen er nach *b* stimmen ließ und seine Partie aus *cis* spielte. Nottebohm behauptet, es könne nur das Konzert in *B*dur gewesen sein. Es ließe sich nicht beweisen (?), daß das in *C* damals fertig war. Das in *B* habe keine Trompeten und Pauken und darum sei bei ihm eine Probe im Zimmer wahrscheinlicher. Erstens war es eine erste Probe, mit vielleicht nicht vollständigem Orchester, zweitens wohnte Beethoven damals zeitweilig beim Fürsten Lichnowsky. Wegeler nennt sich in der Vorrede bescheidener Weise in Hinsicht auf Musik nur einen schwachen Dilletanten. Das nutzt Nottebohm gegen ihn aus, um sein Zeugniß zu entwerthen, sogar die Verwechslung von Leonore und Fidelio, die nicht ihm sondern Brenning zur Last fällt, benutzt er dazu. Eine solche Kritik ist nicht geeignet, Wegeler's Erinnerung an ein Ereigniß, welches sich ihm als denkwürdig eingeprägt hatte, als unzuverlässig bei Seite zu schieben.

IX.

Der Trauermarsch der Klaviersonate in *As*dur Op. 26.

Nottebohm schreibt:

»Ferdinand Ries sagt: Der Trauermarsch in *As* moll entstand aus den großen Lobsprüchen, womit der Trauermarsch Paër's in dessen Oper Achilleus von den Freunden Beethoven's aufgenommen wurde. (Von anderer Seite [von wem?] wird hinzugefügt, Beethoven sei durch einen in Paër's Marsch vorkommenden Paukenwirbel zur Nachbildung angeregt worden.) Diese Mittheilung kann nicht wahr sein, weil Beethoven's Trauermarsch schon vor Mitte 1800 angefangen war, und Paër's Achilleus erst am 6. Juli 1801 zum ersten Male in Wien aufgeführt wurde.« Es soll das wieder aus Skizzen nachgewiesen werden. Nun sagt aber auch Czerny (was Nottebohm nicht anführt): »Die Marcia Funebre wurde bei Gelegenheit eines damals sehr beliebten Trauermarsches von Paër geschrieben und der Sonate Op. 26 beigefügt«. Es sind also zwei unabhängige sehr gute Zeugnisse da. Das Skizzenbuch, auf das sich Nottebohm (a. a. O. S. 230 ff.) beruft, enthält nach Skizzen zur Sonate solche zur Prometheus-Musik, welche am 21. März 1801 zuerst aufgeführt wurde. Vielleicht war jener Marsch nicht aus Achilleus, was ja auch Czerny nicht sagt, oder er konnte, da Paër in Wien lebte, bereits vorher bekannt sein. Man muß doch bedenken, daß Ries, als die Sonate im März 1802 erschien, bereits in Wien und Beethoven's Schüler war.

In den Skizzenbüchern aber geht es oft seltsam zu, und das Vertrauen, die Folge der Skizzen als chronologische Folge zu betrachten, ist nur unter Umständen gerechtfertigt. Erst auf Seite 73 des Skizzenbuchs fangen die Skizzen zum Prometheus an und erstrecken sich mit vielen Unterbrechungen bis zum Ende des Buchs (S. 186). Im Anfang des Buches stehen Skizzen zu den Violinsonaten Op. 23 und 24; die zu der letzteren kommen fast bis zu Ende des Buches vor. Auf Seite 1 steht die »Rondo« überschriebene Melodie des Rondos der *F*dur-Sonate Op. 24, mit vier Kreuzen, trotzdem wohl in *Fis* dur zu lesen; ferner vier Takte aus dem *F*dur-Quartett Op. 18, und weil nun dieses Quartett nach einer keineswegs sicheren Vermuthung im Sommer 1800 fertig war, so schließt Nottebohm ohne Weiteres, daß auch alles Folgende bereits 1800 geschrieben ist. Erschienen sind die Violinsonaten im Oktober 1801.

Nun bedenke man aber Folgendes: Von Seite 44 an stehen ziemlich weit vorrückende Skizzen zum ersten Satz der zweiten

Symphonie (welche Seiten sie einnehmen, ist nicht genau angegeben). Mitten zwischen ihnen stehen auf den oberen Zeilen einer Seite in Reinschrift die ersten vier Takte der *Sonate pathétique*, was Nottebohm mit den Worten abthut, ein Ergebniß sei daraus nicht zu ziehen. Die Sonate ist im Dezember 1799 erschienen. Da nun Beethoven wohl nicht die Absicht haben konnte, die Sonate nochmals in einem Skizzenbuche aufzuschreiben, so bleibt kaum eine andere Erklärung übrig, als daß er zum Theil bereits beschriebene Blätter hat zusammenbinden lassen, wodurch denn eine chronologische Verwerthung in Frage gestellt sein würde.

Schon auf Seite 21 findet sich ein Stück zum Finale der *As*dur-Sonate; es sollte wohl der Mitte angehören, da die Stelle das Thema voraussetzt, indem es in einer anderen Lage erscheint und dann eine Variirung im Triolen angefangen wird. Auf Seite 54 steht dann eine im Anfang mit dem Druck übereinstimmende Skizze; die von Nottebohm mitgetheilte, auf Seite 159 stehende ist ebenso beschaffen. Nun steht auf Seite 56 eine Skizze zum Trio des Trauermarsches und eine zum Thema der Variationen mit der Bemerkung: *variée tutt a fatto – poi Menuetto o qualche altro pezzo characteristica come p. E. una Marcia in as moll e poi questo*, worauf ein Anfang im $^2/_4$-Takt folgt, den Nottebohm für die Idee eines Finales hält, was richtig zu sein scheint. Auf Seite 57 steht dann die erste Skizze zum Marsch, auf Seite 132 eine andere; über fernere Skizzen sagt Nottebohm nichts.

Dieser Zustand des Buches läßt wieder verschiedene Erklärungen zu. Daß aber die Skizzen zum Marsche bereits Mitte 1800 geschrieben sein müssen, ist viel zu viel gesagt. Beethoven kann das Buch, wenn er es wirklich leer in Gebrauch genommen hat, vorn und in der Mitte (S. 73) ungefähr gleichzeitig beschrieben und nachher leere Plätze ausgefüllt haben. Wieviel leere Stellen noch vorhanden sind, sagt Nottebohm nicht. Irgend etwas muß doch an den Angaben von Ries und Czerny wahr sein, und wenn Nottebohm Recht hätte, so müßte Beethoven zufällig einen Trauermarsch geschrieben haben, bevor ein anderer von Paër bekannt wurde, und aus später angestellten Vergleichen müßte der Irrthum jener entstanden sein. Ich bleibe vorläufig bei der Überlieferung.

X.

Die Phantasie für Klavier mit Chor und Orchester und das Klavierkonzert in *Es*dur.

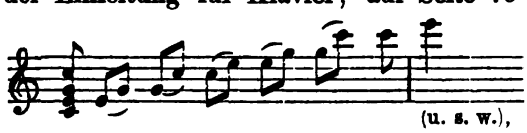
Auf Seite 255 a. a. O. behandelt Nottebohm ein Convolut von 24 Bogen und zwei einzelnen Bogen, ferner einen früher bei Petter in Wien befindlichen Bogen, indem er die Seiten ohne Weiteres

durchnumerirt, und 27 in einander liegende Bogen als ein Skizzenbuch ansieht. Wie aber die einzelnen Bogen eingerechnet sind, muß man erst errathen. Der letztgenannte Bogen wird derjenige sein, der sich nach Thayer (II, S. 115) zu Anfang jenes schon erwähnten Buches findet, das ganz vorn Skizzen zur Phantasie mit Chor und danach die allerersten Ideen zur *C*moll-Symphonie enthält (s. oben S. 141).

Man liest leicht über diese seltsame Benutzung des Materials hinweg. Damit aber soll nun durch das Vorkommen von Skizzen zur Einleitung der Phantasie mit Chor zugleich mit solchen zu Kompositionen, die zum Theil sicher dem Jahre 1809 angehören, bewiesen werden, daß diese Skizzen nach der Aufführung der Phantasie im Dezember 1808 geschrieben seien, daß also die jetzige Einleitung damals nicht existirt habe. Zwischen Skizzen zur Phantasie für Klavier Op. 77 sollen solche zur Phantasie mit Chor vorkommen, und nach Angabe des Erzherzogs Rudolf soll Op. 77 im Oktober 1809 komponirt sein. Daran ist nur so viel wahr, daß in der abschriftlichen Sammlung, welche sich der Erzherzog anlegte, die Phantasie vom Oktober datirt ist, was sich auf das Datum der Übereichung bezieht.

Im Original-Artikel (Musik. Wchbl. VII, S. 511 ff.), wo die zwei Bogen noch nicht als zu den 24 zugehörig gerechnet werden, sind Skizzen zu Op. 77 nicht bei den letzteren erwähnt; sie sollen jetzt auf Seite 103—108 vorkommen; dies und andere Gründe lassen errathen, daß Nottebohm die drei Bogen, wie um die anderen herumgelegt, gerechnet hat. Die 24 Bogen beginnen, nach dem Original-Artikel, mit Skizzen zum *Es* dur-Konzert; auf den zwei einzelnen Bogen kommen (s. ebenda) Skizzen zum zweiten und dritten Satz vor. Eine Briefstelle kommt auf Seite 7 der 24 Bogen vor, jetzt offenbar auf Seite 13 (s. Nottebohm, a. a. O. S. 261), und ein nach dem Original-Artikel früheres Blatt mit einer ähnlichen Briefstelle wird jetzt als vorangehendes gerechnet.

Nun scheint ziemlich sicher zu sein (s. Nottebohm, a. a. O. S. 500 ff.), daß Beethoven während der Arbeit an der Phantasie mit Chor gleichzeitig am *Es* dur-Konzert skizzirte. Mit der Vermuthung, der Anfang des ersten Satzes mit dem Klavier-Solo sei durch die Einleitung der Phantasie hervorgerufen, hat Nottebohm gewiß Recht. In dem von ihm (a. a. O. S. 455 ff.) besprochenen Skizzenbuche von 1808, das mit Skizzen zur Phantasie beginnt, findet sich auf Seite 53 ein Versuch der Einleitung für Klavier, auf Seite 75 ein anderer:



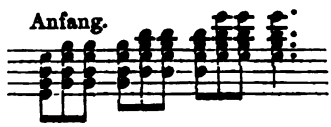
(u. s. w.),

in *C*moll zu lesen, dessen Anfang in anderen Tonarten wiederkehrt. Darauf folgen dann Skizzen zum ersten Satz des Konzerts. Die Arbeit an der Phantasie ist dann anderwärts fortgesetzt worden (Nottebohm, a. a. O. S. 500), und daß sich daneben Skizzen zum Konzert auf solchen Blättern finden können, ist sehr natürlich.

Die angeführte Skizze hat mit der jetzigen Einleitung nichts gemein, wohl aber mit dem Thema des Finales des *Es*dur-Konzerts, was Nottebohm nicht bemerkt zu haben scheint. Auf Seite 11 des Skizzenbuches findet sich Folgendes:

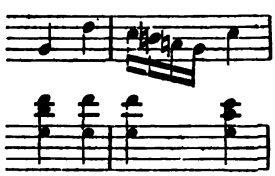
Vielleicht mit einem Quartett anfangen —
Finale welches sich mit einem Quartett in *Es* anfängt —

Anfang.



wo die Beziehung zum Konzert, und zu dem vorhin angeführten Anfang unverkennbar ist. Es scheint, als dachte Beethoven daran, der Phantasie ein Finale in *Es*dur zu geben, welches sich selbst oder in seiner Einleitung thematisch an das Klavier-Solo anschließen sollte. Nottebohm interpretirt diese Stelle so, als wenn die Phantasie damit beginnen sollte, obschon doch »Finale« dasteht, und die auf Seite 53 vorkommende Skizze

Anfang der Phantasie.



(u. s. w. achttaktige Periode, mit Fermate auf *g*, worauf die marschartige Überleitung beginnt).

hält er für die Idee eines Anfangs. Da nun jene andere Stelle erst S. 75 vorkommt, so will er dadurch beweisen, daß Beethoven auf den Gedanken, das Werk mit einer längeren Einleitung beginnen zu lassen, erst später gekommen ist. Mir kommt das nur wie ein unnöthiger kritischer Gewaltstreich auf Grund eines dürftigen Materials vor, und ich lasse mir dadurch nicht ausreden, daß gerade die Einleitung durch eine Klavier-Phantasie, das Hinzutreten des Orchesters, und dann des Chors, was die eigenthümliche Grundidee des Werkes ist, es auch von vornherein gewesen ist. Beethoven hat einfach zuerst die Orchester-Partie vorgenommen, und die Einleitung, die nur in ihrer allgemeinen Idee feststand, bis zuletzt gelassen. Daß die angeführten 8 Takte wirklich den Anfang des Werkes bilden sollten, ist auf keine Weise glaublich.

Skizzen zur jetzigen Einleitung der Phantasie finden sich auf Seite 92 der 27 Bogen, also zu den 24 Bogen gehörig, und auf den hinzugefügten Bogen, und die betreffenden Bogen scheinen auf den früher liegenden Seiten Skizzen zum Konzert zu haben. Ob nun überhaupt, und auf welche Weise diese Bogen einmal zusammen gelegen haben, das läßt sich nicht sagen; Nottebohm beschreibt auch noch andere 8 und 2 Bogen mit Skizzen zum Konzert. Er beschreibt ferner (a. a. O. S. 38) ein Skizzenheft zu den Ruinen von Athen: »Die Blätter, Bogen und Lagen, aus denen das Heft besteht, sind erst nach dem Gebrauch zusammengefädelt worden und liegen nicht durchweg in der Ordnung, in der sie beschrieben wurden.« Das läßt sich hier, wo es sich nur um ein und dasselbe Werk handelt, leicht feststellen. Wo die Skizzen verschiedene Kompositionen betreffen und auf losen Bogen vorkommen, sollte man denn doch noch mißtrauischer sein.

XI.

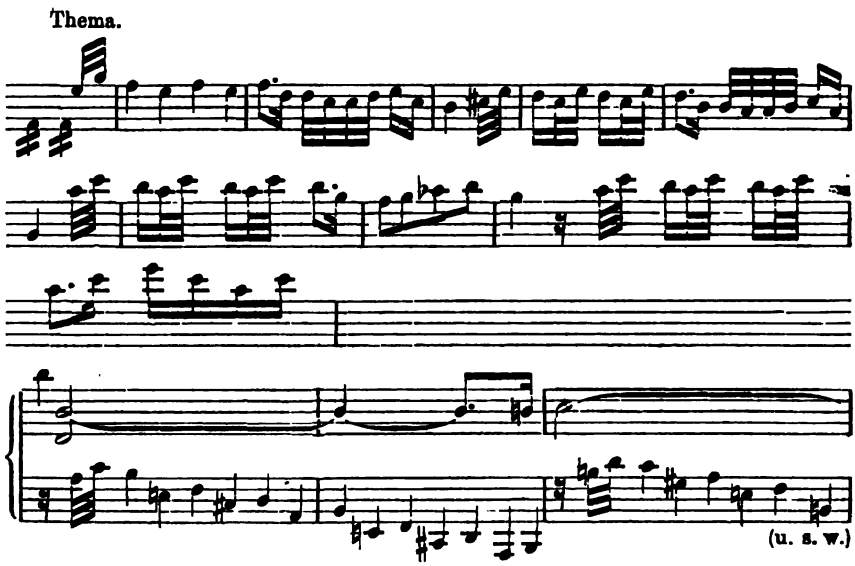
Die Violinsonate in *G*dur Op. 96 und das Allegretto der achten Symphonie.

In einem Skizzenbuch, dessen Beginn Thayer in das Jahr 1809, dessen Fortsetzung er in das Jahr 1811 setzt, steht eine Posthorn-Fanfare und daneben: Postillon von Karlsbad, wozu er bemerkt: es müsse bei Beethoven's Ankunft in Teplitz, als die Erinnerung noch frisch war, geschrieben sein. Ob er meint, Beethoven müsse die Reise über Karlsbad gemacht haben, ist unklar, jedenfalls kann die Notiz bei Gelegenheit seines Aufenthalts in Teplitz 1811 geschrieben sein. Nottebohm nimmt die Sache sehr ernst, und behauptet, es müsse 1812 in Karlsbad geschehen sein; sonst hätte Beethoven nicht schreiben können: »Postillon von Karlsbad«, sondern er hätte anders schreiben müssen, etwa: Postillon aus Karlsbad od. dgl. (s. Orig.-Art. im Mus. Wchbl. X, S. 214, in den zweiten Beethv. nur angedeutet, S. 290). Ich führe das nur an als Beispiel, wie durch allzu tüftelnde Ausnutzung solchen Materials vortreffliche Leute Gefahr laufen, in's Komische zu verfallen.

Die chronologische Frage in Betreff des Skizzenbuches hat aber in der That ein besonderes Interesse. Auf dem vorletzten Bogen stehen auf drei Seiten Skizzen zum dritten und vierten Satz der achten Symphonie, auf der vierten Seite und dem letzten Bogen Skizzen zur Violinsonate Op. 96. Da die Sonate im Dezember 1812 bei Anwesenheit Rode's in Wien beendigt worden ist, so meint Thayer, Beethoven habe die Skizzen 1811 zurückgelegt. Nottebohm aber weist mit Recht auf den

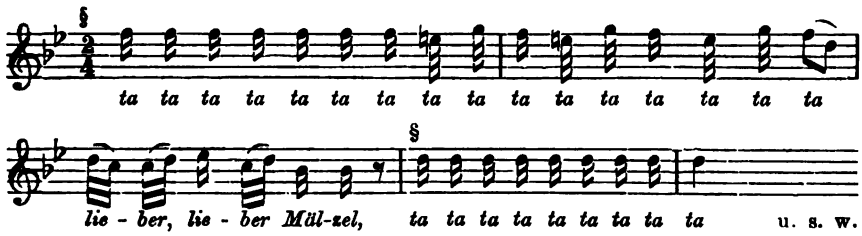
auch von Thayer citirten Brief an den Erzherzog Rudolf hin, aus dem hervorgeht, daß Beethoven das Finale mit Rücksicht auf Rode's Wünsche geschrieben hat. Aus einem Briefe vom 1. Juli 1816 geht aber sogar hervor, daß er die Sonate auf Veranlassung des Erzherzogs geschrieben hat, der sie mit Rode in einem Privat-Konzert vortrug. Beethoven schreibt: »Ich darf wohl von Ihrer Gnade hoffen, daß Sie der mir etwas freventlich (jedoch blos um der Überraschung willen) erlaubten hier beigefügten Dedikation sonst keine Absicht beilegen. Das Werk war für I. K. H. geschrieben, oder vielmehr hat es Ihnen sein Dasein zu danken.« Die Sonate ist im Juli erschienen. (Das dem Erzherzog gewidmete Trio Op. 97 erschien erst etwas später.)

In diesem Skizzenbuche nun, dessen Ende sicher an das Ende des Jahres 1812 gehört, kommen Skizzen zum Allegretto der achten Symphonie vor, dessen Thema aus dem auf Mälzel, den Erfinder des Metronoms, geschriebenen Kanon stammen soll. Nottebohm sagt: »Das Skizzenbuch widerspricht dieser Angabe nicht. Die vorkommenden Skizzen sind nirgends auf die Bildung jenes Themas, sondern auf die Weiterführung jenes Themas und der darin enthaltenen Motive gerichtet, lassen also eine frühere Entstehung des Themas wohl annehmen.« Dazu theilt er eine Skizze mit, deren Anfang ist:



Man wird diese Skizze sehr wenig zu Nottebohm's Worten stimmend finden, und vielmehr überrascht sein, sie noch so fern von dem daraus entstandenen Allegretto zu finden, während dessen An-

fang genau dem Kanon entspricht. Es scheinen nach den ausführlichen Angaben des Original-Artikels nur sehr wenig Skizzen zu diesem Satz in dem Buche vorzukommen, und Nottebohm wird doch sicherlich die seinem Zwecke noch am besten dienliche ausgesucht haben. Es überrascht in ihr vor Allem, daß der Rhythmus der gleichmäßigen Sechzehntel, der in dem Allegretto eine so wichtige Rolle spielt und das Entstehen aus den Taktschlägen des Metronoms so glaubhaft macht, hier nur im Anfang als Begleitung angedeutet ist und gar nicht im Zusammenhang mit dem Thema selbst steht, wie auch der Fortgang mit ihm gar keinen Zusammenhang hat, daher auch nicht mit dem Allegretto. Man vergleiche dagegen den Anfang des Kanons:



Hier ist vollständige rhythmische und melodische Übereinstimmung. Besonders zu beachten ist, daß im Unterschied von der Skizze, das melodische Motiv auf den zweiten Takttheil schließt. Ich halte es danach für kaum möglich, daß die Skizze nach dem Kanon geschrieben sein soll, und während man sich denken kann, daß der Kanon oder das Allegretto aus dem Taktschlage des Metronoms hervorgegangen ist, ist das bei der Skizze nicht glaublich.

Diesmal bleibt Nottebohm bei der Überlieferung und beruft sich auf Schindler's Erzählung, der Kanon sei 1812 bei einem Abschiedsmahle improvisirt worden und daraus das Allegretto entstanden; hingegen ist es Thayer, der die Richtigkeit bestreitet. Daß Schindler als Ohren- und Augenzeuge berichten soll, darin hat Nottebohm sein Gedächtniß getäuscht; Schindler's erste flüchtige Bekanntschaft mit Beethoven datirt erst von 1814, sein näherer Umgang mit ihm von 1816. Schindler nennt unter den bei jener Gelegenheit Anwesenden den Grafen Brunswick, und da Thayer (III, S. 221, 235) aus dem Verzeichniß der in Wien Angekommenen glaubt nachweisen zu können, daß dieser von Februar 1809—1813 nicht in Wien war, so soll die Improvisation 1813 im Frühjahr stattgefunden haben. Zu dieser Zeit aber war die Symphonie bereits fertig (s. Brief an Varena vom 27. Mai 1813). Dennoch hält Thayer es für richtig, daß das Thema des Allegretto durch das Metronom hervorgerufen worden ist; aus dem Alle-

gretto soll dann der Kanon hervorgegangen sein. Dann wäre die Entstehungsweise verwickelt. Denn das Thema ist ersichtlich nicht aus dem *ta ta ta* hervorgegangen, sondern dieses ist ihm nachträglich vorgesetzt. Daß das durch Erinnerung an das Metronom, bevor Beethoven an den Kanon dachte, geschehen sein soll, halte ich für wenig glaublich. Entweder hat er nachträglich eine Ähnlichkeit mit den Taktschlägen herausgefunden und ist in Folge dessen auf den Kanon gekommen, oder, da ihm gerade das Allegretto im Kopfe war, ist er auf den Kanon gekommen, und erst so hat das Allegretto den Anfang bekommen, der für das ganze Stück bestimmend geworden ist, nämlich das Zwischentreten des *ta ta ta* zwischen dem Abschluß des melodischen Motivs in *B* dur und dessen Wiederholung in *G* moll. Gerade das Fehlen dieser Wiederholung des charakteristischen Anfangs in der Skizze macht es sehr unwahrscheinlich, daß sie aus dem Kanon, oder selbst auch nur aus den Taktschlägen des Metronoms entstanden ist.

Zwei Konversationsbücher von 1820 und 1824 enthalten folgende Äußerungen von Schindler: »Der Kanon, Motiv zum 2. Satz der 8. Symphonie. — Ich kann das Original nicht finden. Sie werden wohl die Güte haben und ihn noch einmal aufschreiben.« — ferner: »Ich bin eben im 2. Satz der 8. Symphonie — *ta ta ta ta* — der Kanon auf Mälzel — Es war doch ein sehr lustiger Abend, als wir diesen Kanon im Kamehl sangen. — Mälzel der Baß — Damals sang ich noch Sopran — Ich glaube, daß es Ende December 1817 war.« Hier ist nun nicht deutlich gesagt, daß das Allegretto aus dem Kanon hervorgegangen ist; da aber Schindler, wie hierdurch bewiesen, sich über das Allegretto wiederholt mit Beethoven unterhalten hat, und da er ferner die Sache so darstellt, so wird das auch wohl richtig sein. Dann aber hat die Improvisation des Kanon im Frühjahr 1812 stattgefunden (daß Brunswick dabei gewesen sein soll, wird eben ein Irrthum sein), und die Skizzen zur 8. Symphonie sind nicht, wie Nottebohm meint, im Sommer, sondern spätestens schon während des Winters und Frühjahrs geschrieben, und die vorangehenden Skizzen zur 7. Symphonie fallen dann noch in das Jahr 1811. Das Skizzenbuch spricht durchaus nicht dagegen. Es findet sich ein einzelnes Blatt (S. 17 und 18) mit Skizzen zu den Ruinen von Athen, welche im Sommer 1811 geschrieben sein müssen. Nottebohm behauptet deswegen, es gehöre ursprünglich nicht zum Buche; nach seiner Angabe, in welchem Zustande sich das Buch früher befunden hat (s. d. Orig.-Art.), sind solche Behauptungen von der allerunsichersten Art, und nicht mehr, wie das Posthornstückchen (das z. B. auch später hineingeschrieben sein kann) geeignet, für die Chronologie der achten

Symphonie und insbesondere des Allegrettos als Quelle zu dienen. Möglicherweise könnten die von Nottebohm nicht mitgetheilten Skizzen, sowie etwa noch aufzufindende über dessen Entwicklung mehr Auskunft geben.

XII.

Die Klaviersonate in *A* dur Op. 101.

Das Autograph der Klaviersonate in *A* dur Op. 101 hat die Überschrift: »Neue Sonate für Ham . . . 1816 im Monat November.« Beethoven war, wie sich aus Briefen, welche in diese Zeit fallen, ergiebt, über die richtige Verdeutschung nicht klar. Aus dem Autograph sowie aus dem Datum des Erscheinens (23. Febr. 1817) soll sich nach Nottebohm ergeben, daß Schindler und mit ihm Thayer darin irren, daß die Sonate im Februar 1816 in Wien öffentlich gespielt und das gedruckte Widmungsexemplar am 23. Februar 1816 versandt worden sei. Die Übersendung des Widmungsexemplars an Frau von Ertmann ergiebt sich aus dem begleitenden Briefe vom 23. Februar 1816. Diese Datirung muß aber irrthümlich sein. Daß es sich nicht etwa um eine Abschrift handelt, geht aus Briefen an Haslinger hervor (s. Thayer III, S. 500 ff.), wo Beethoven nachträglich, während die Sonate schon im Druck ist, den neuen Titel der Sonate mit der Widmung mittheilt und der Überraschung wegen um Stillschweigen darüber bittet. Nach Briefen an Haslinger (Thayer III, S. 494, 496) ist die Sonate Ende 1816 zum Stich gegeben, und es ist jener Brief ein Beispiel, wie wenig zuverlässig Beethoven's Datirungen sind.

Damit, sowie mit dem Autograph ist aber die Sache keineswegs entschieden. Schindler berichtet, es sei die einzige Sonate gewesen, welche zu Lebzeiten Beethoven's öffentlich gespielt worden sei; Beethoven habe sie dem Spieler selbst einstudirt. Thayer giebt das Datum des Konzerts als den 15. (?) 1816 (III, S. 328) an, ohne nähere Auskunft. Ob sich nun Schindler in der Sonate, oder was wahrscheinlicher, im Jahre geirrt hat, ist ohne Weiteres nicht zu entscheiden. In einem Briefe an Haslinger (Thayer III, 496) schreibt Beethoven: »besonders giebt es Menschen, die mich wegen der schwer zu exequirenden Sonate plagen«, woraus man eine unsichere Vermuthung entnehmen könnte, die Sonate sei bekannt gewesen (nicht wegen jenes Beiworts; denn das ist eine Beethoven'sche Anspielung auf den Ausdruck eines Recensenten). In einem anderen Briefe (Thayer III, S. 494), in dem er die neue Sonate anbietet, schreibt er: »Ich habe

auch Variationen im Sinne, welche auf einen besonderen Festtag passen, und dann sogleich da sein könnten.« In einem Skizzenheft, das fast ausschließlich das Finale der Sonate betrifft, finden sich dazwischen ein paar Takte mit den Worten: Christ ist erstanden Variationen (s. Nottebohm, Zw. Beethv. S. 555). Das sind die in dem Briefe gemeinten (nicht die Variationen Op. 121 a über den Schneider Kakadu, wie Thayer sonderbarer Weise vermuthet). Auf den ersten Seiten dieses Skizzenhefts stehen Skizzen überschrieben: Marsch .... für die ....; Nottebohm meint wieder, diese Blätter hätten ursprünglich nicht dazu gehört, wahrscheinlich, weil er die Skizzen in Zusammenhang bringt mit der Aufforderung, 1815 einen Marsch für die bürgerliche Artillerie zu schreiben. Skizzen zu einem Marsch finden sich in einem Heft aus dem Jahre 1815 (s. Nottebohm, a. a. O. S. 315); an diese oberflächlich sich anschließende, welche im Juni 1816 als Marsch zur großen Wachtparade ausgeführt wurden, stehen am Ende eines Skizzenbuches, das Skizzen zum 2. Satz der Sonate und den ersten Keim des Finales enthält. Dieses Buch reicht nach Nottebohm von etwa Mitte 1815 bis spätestens Mitte 1816, in Wahrheit aber bis gegen Ende 1816. Es findet sich eine mit Bleistift geschriebene Stelle: »Ich nahm die Wohnung indem ich dachte, daß Ew. K. Hoheit mir einen kleinen Theil erstatten würden ohne dieses hätte ich sie nicht genommen«. Nun enthält ein Tagebuch aus dem Herbst die Worte: »Beeilung mit dem Trio an Seine K. H. Wegen 400 fl. — alles eiligst — im Nothfalle schießt er auch vor«, und in dem Briefe, mit dem er das Trio Op. 97 mit der Widmung überschickt, heißt es: »Übrigens denken Sie an keine Absicht dabei von mir. Da aber die großen Herren schon gewohnt sind, irgend bei dergleichen Eigennutz zu vermuthen, so will ich diesesmal auch dieses Vorurtheil von mir scheinen lassen, indem ich mir nächstens von I. K. H. eine Gnade zu erbitten habe, deren gegründete Ursachen Sie wahrscheinlich einsehen und mir selbe gnädigst gewähren werden.« Dieser Brief ist aus dem November 1816 (s. Nohl, Neue Briefe Beethoven's, S. 115). Jene Bemerkung steht auf S. 95 des Skizzenbuchs, die Skizzen zum Marsch, dessen Autograph vom 3. Juni datirt ist, stehen S. 108—112. Bei der Beschaffenheit des Skizzenbuches und dem Umstande, daß es sich über eine lange Zeit erstreckt, kann wieder nichts Sicheres aus dem Vorkommen der Skizzen geschloßen werden, und obschon ich vorläufig die Entstehung der Sonate im Jahre 1816 für wahrscheinlicher halte, so wäre es doch auch möglich, daß sie bereits 1815 skizzirt und Anfang 1816 beendigt worden ist.

Zum Schluß noch ein Beispiel, welches das Mißtrauen gegen die aus Skizzenbüchern gezogenen Schlüsse evident rechtfertigt. Notte-

bohm beschreibt (a. a. O. S. 463) ein kleines beschriebenes Heft, in welchem vorn (S. 13) einige Skizzen und den Titel betreffende Bemerkungen zur Schlacht bei Vittoria stehen, also zu einem 1813 geschriebenen und 1816 veröffentlichten Werk, während der folgende Inhalt viel spätere Kompositionen, die große Messe und die Klaviersonate in *As* dur Op. 110 betrifft, und zwar stehen auf S. 14, also auf demselben Blatt, das auf der vorderen Seite jene Skizzen enthält, Skizzen zum *Agnus Dei* der Messe. Nur zufällig sind wir hier durch unsere Kenntnisse davor bewahrt, total falsche Schlüsse wegen der Nachbarschaft von Skizzen zu machen, welche in Wahrheit viele Jahre auseinander liegen. Lägen sich die betreffenden Werke näher, so könnten die Schlüsse ganz plausibel erscheinen, und dennoch gänzlich verkehrt sein. Es scheint überhaupt, als wenn Beethoven gar nicht oder sehr selten hübsch ordentlich ein frisch eingebundenes leeres Heft oder Buch zur Hand genommen hat, sondern zunächst Blätter und Bogen beschrieben, sie dann zusammengelegt, und je nach Umständen hat einbinden lassen, wobei dann später die vielen leeren Seiten und Stellen nach Zufall benutzt worden sind. Es ist wohl nicht zu läugnen, daß ein einziger Fall, wie der erwähnte hinreicht, um die Schlüsse, welche aus den auf losen Blättern und Bogen stehenden Skizzen zur Ouverture Op. 138 und zur *C* moll-Symphonie gezogen worden sind, als nicht im Geringsten zwingende erscheinen zu lassen.

Fälschungen in Schubert's Liedern.

Von

Max Friedlaender.

Das Mißgeschick, das Franz Schubert, diesen an Geld und äußeren Erfolgen ärmsten unter unseren Meistern, sein ganzes Leben hindurch verfolgte, ist ihm bis über den Tod hinaus treu geblieben. Keines anderen neueren Tonkünstlers Werke sind in so fragwürdiger Gestalt verbreitet worden, wie viele der bedeutendsten Lieder Schubert's, und es hat ihrer ganzen leuchtenden Schönheit bedurft, um trotz der Verballhornung ihren Werth erkennen zu lassen. — Wenn Mosel in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts Händel's Samson, Jephta, Salomo eigenmächtig umgestaltete, so hatte er doch wenigstens den Muth, die Schlimmbesserung mit seinem Namen zu vertreten. Anders verfuhren die Schubert-Bearbeiter; sie blieben in der Anonymität und bürdeten dadurch dem Komponisten selbst die Verantwortlichkeit für die gefälschten Lesarten auf.

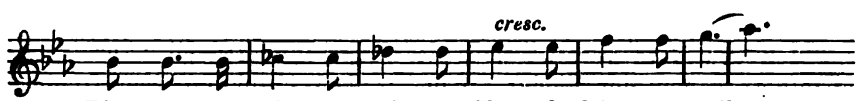
In der deutscheu Litteratur haben wir ein ganz ähnliches Beispiel von starker Willkür Seitens des berufenen Herausgebers erlebt: die Umarbeitung und Stilisirung der Hölty'schen Oden durch Johann Heinrich Voss. Ein volles Säculum verging, ehe die richtige Form von Hölty's Dichtungen zur Wiederherstellung kam; nicht ganz so lange Zeit, aber immerhin mehr als fünfzig Jahre dauerte es, bis in Gesängen wie Schubert's Müllerliedern, der Winterreise, dem Erlkönig u. v. a. grobe Fehler erkannt und ausgemerzt wurden. Bei beiden Revisionsarbeiten hatten die Neuherausgeber die Freude, zu sehen, wie die *restitutio in integrum* in allen Fällen mit einer Verschönerung gleichbedeutend war.

An den Fälschungen der Schubert'schen Lieder trugen Schuld: die sogenannten Revisoren, die »Verbesserungen« in der Singstimme und in den Harmoniefolgen vornahmen, und die Sänger, die die Melodien durch »*embellissements*« zu verzieren glaubten.

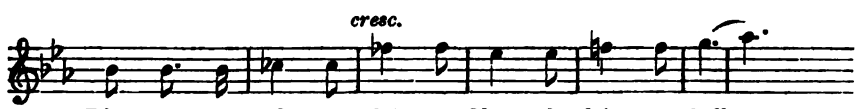
Die Ersteren waren grammatikfeste Musiker vom Schlage der Hüttenbrenner und Diabelli. Sie konnten der Verlockung nicht widerstehen, Schubert von der Fülle ihres Wissens profitiren zu lassen, sie tilgten aus Rücksicht auf vermeintliche Parallelstellen manche schönen Nüancen[1] und wandelten eine Reihe von kühnen, echt Schubert'schen Akkordverbindungen in die gewohnten schulgemäßen um.[2]

Noch viel freier schalteten die Sänger, unter ihnen besonders der um Schubert sonst hochverdiente Baritonist Michael Vogl. In der Schule des italienischen Gesangs aufgewachsen, hielt er sich für berechtigt, die Liederweisen mit allerlei schmückendem Beiwerk zu versehen; von bösem Willen war dabei nicht etwa die Rede, im Gegentheile glaubte er, seinem Freunde dadurch einen Dienst zu leisten, und der Erfolg beim Publikum schien ihm auch Recht zu geben. Indem Vogl ferner längere Melodiephrasen durch kühne

[1] Unter vielen Stellen sei hier nur die eine aus dem berühmten Liede Du bist die Ruh (op. 59 Nr. 3) erwähnt. Schubert führte hier die Melodie zu den Worten: »Dies Augenzelt« beim ersten Male:



dagegen bei der Wiederholung ein wenig anders:



Die Absicht ist ganz klar: zuerst wollte er: »von deinem Glanz erhellt« betont haben, das zweite Mal aber: »von deinem Glanz.« Vor dem Eifer der Revisoren halfen aber weder die ausdrücklich hingeschriebenen *fes*, noch die Zurückrückung des *cresc.*, noch das Auflösungszeichen vor dem folgenden *f* — der »Parallelstelle« wurde die Nüance geopfert, und bis zum Jahre 1884 gab es keine einzige Schubert-Ausgabe, in der der ursprünglichen Lesart zu ihrem Rechte verholfen worden war.

[2] Es liegt sehr nahe, hier an eine ganz ähnliche Verplattung zu denken, welche nach Goethe's Tode im Egmont vorgenommen wurde. In Clärchen's Lied: »Freudvoll und leidvoll« hatten die Herausgeber die ausdrucksvolle Lesart:

Langen und bangen in schwebender Pein

in die gewöhnlichere:

Hangen und bangen

geändert, und diese »Verbesserung« blieb dann länger als drei Jahrzehnte hindurch in sämmtlichen Goethe-Ausgaben stehen.

Einschnitte einfach kürzte, ging er etwas egoistisch vor, da ihm sein höheres Alter[1] beim Athmen Schwierigkeiten bereitete. Schubert, der in äußerlich bescheidenster Stellung lebte, vermochte nicht, dem gefeierten Künstler in diesen Willkürlichkeiten entgegenzutreten; er tröstete sich mit dem Gedanken, daß der von ihm selbst besorgte erste Druck der Lieder von fremden Zuthaten zumeist frei geblieben war.

Nach Schubert's Tode hatten aber die Verleger den unglücklichen Gedanken, die neuen Auflagen einiger Werke so zu drucken, wie Vogl, Tietze und andere Sänger sie sich für ihren persönlichen Gebrauch zugestutzt hatten. So wurden die fremden Ausschmückungen zu einem integrirenden Bestandtheil der Lieder selbst. Wären sie noch mit Geschmack angebracht, so würde der Schaden nicht groß gewesen sein. Aber die Zuthaten zeugen fast ausnahmslos von einem solchen Mangel an Stilgefühl, ja sie sind zum Theil so lächerlich, daß es uns unbegreiflich erscheint, wie die Fälschung viele Decennien hindurch unbemerkt bleiben konnte. In den keuschen, innigen Melodien Schubert's wirken jene selbstgefälligen Schleifer und Doppelschläge und Trillerchen und Rouladen etwa wie Schönheitspflästerchen auf einer klassischen Statue.[2]

Ich erwähnte vorhin, daß die von Schubert selbst besorgten ersten Ausgaben der Lieder (in op. 1—108 enthalten) von fremder

---

[1] Er war 29 Jahre vor Schubert geboren.

[2] Ein vollständiges Bild der hauptsächlichen Fälschungen habe ich unter Gegenüberstellung der ursprünglichen Lesarten im Supplement der kritisch revidirten Ausgabe von Schubert's Liedern, Edition Peters Nr. 2173, zu geben versucht.

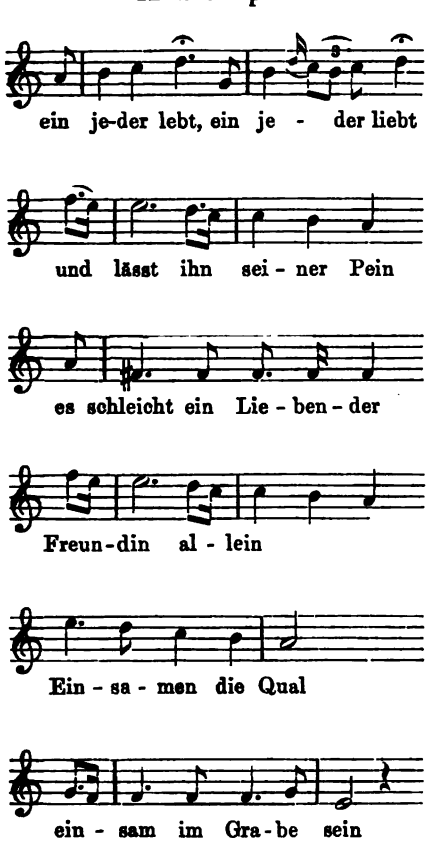
Den ersten Schritt zu einer Reinigung hat Anfang der 60er Jahre J. B. Randhartinger in Wien mit seiner Ausgabe der Müllerlieder (Wien, Spina) unternommen — eine in der Anlage sehr verdienstvolle, in der Ausführung leider ungenaue Arbeit. — Eine »revidirte Ausgabe« sämmtlicher s. Z. gedruckter Lieder ist in den 70er Jahren von Julius Rietz besorgt worden (Leipzig, Senff). Es wird mir nicht leicht, über einen so angesehenen Musiker wie Rietz etwas Ungünstiges zu äußern, aber es muß doch einmal ausgesprochen werden, daß seine Schubert-Ausgabe zu den unzuverlässigsten gehört, die wir besitzen. Nicht nur hat Rietz alle Vogl-Diabelli'schen Fälschungen belassen, sondern er hat noch eine Reihe neuer eigenmächtiger Änderungen hinzugefügt. Daß ein Mann von Rietz' Bedeutung keines der zahlreichen und zum Theil leicht zugänglichen Manuskripte, ja nicht einmal eine wirkliche Original-Ausgabe benutzte (er legte seinem Druck vielmehr die neuen Diabelli'schen Ausgaben zu Grunde), ist völlig unbegreiflich. Auch Rietz' Revision der sieben letzten Mozart'schen Opern mußte bekanntlich in sehr vielen wichtigen Punkten ergänzt und verbessert werden — siehe darüber Wüllner's Bericht im Supplement der Gesammtausgabe — aber sein Mozartwerk erscheint noch als Philologenarbeit verglichen mit der von Fehlern wimmelnden Schubert-Ausgabe.

Zuthat zumeist frei geblieben sind. Alle leider nicht. Ich darf hier feststellen, daß bei den allbekannten Gesängen:

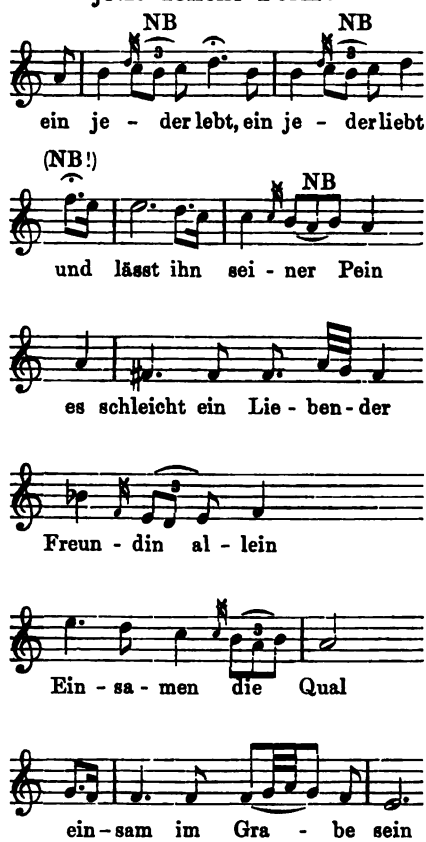
Wer sich der Einsamkeit ergiebt, op. 13 Nr. 1,
und Der Einsame (Wenn meine Grillen schwirren), op. 41,

schon der vom Komponisten besorgte erste Druck durch Vogl's Änderungen verunstaltet ist. So finden wir in dem obenerwähnten Gesang des Harfners:

statt der Lesarten des Manuskripts:

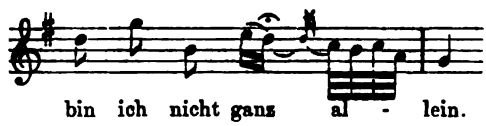


schon im ersten Druck die noch jetzt übliche Form:



An diesen Sängerzuthaten, die das schöne Lied leider von Beginn an entstellen, ist Schubert, wie ich überzeugt bin, ebenso

unschuldig, wie an der trivialen Ausschmückung im Einsamen (op. 41)[1]:



Es scheint, daß der Komponist bei der Veröffentlichung dieser beiden Lieder besondere persönliche Rücksichten hat walten lassen müssen. Uebrigens giebt der Vergleich der gedruckten Form mit dem Manuskript des Harfnerliedes einerseits und Vogl's Singexemplar andererseits zugleich den Beweis, daß Schubert hier, wo er sich Vogl fügen mußte, wenigstens die ärgsten Stilwidrigkeiten auszumerzen und die Zuthaten auf ein geringeres Maß zu reduciren sich bemühte. Es hat etwas Rührendes, den Kampf des Komponisten gegen den übermächtigen Einfluß des Virtuosen, der zugleich sein Freund und Wohlthäter war, zu beobachten.

Nach Schubert's Tode konnten die Sänger und Verleger natürlich viel freier schalten, und wir würden die meisten Lieder in völlig verballhornter Form besitzen, wenn nicht erfreulicherweise schließlich das Trägheitsmoment überwogen und die Barbarenhände der Revisoren von weiteren »Verbesserungen« abgehalten hätte. Wohin wir sonst gekommen wären, zeigen Michael Vogl's Singexemplare.[2] Das Ständchen aus dem Schwanengesange hatte sich Vogl z. B. folgendermaßen eingerichtet:

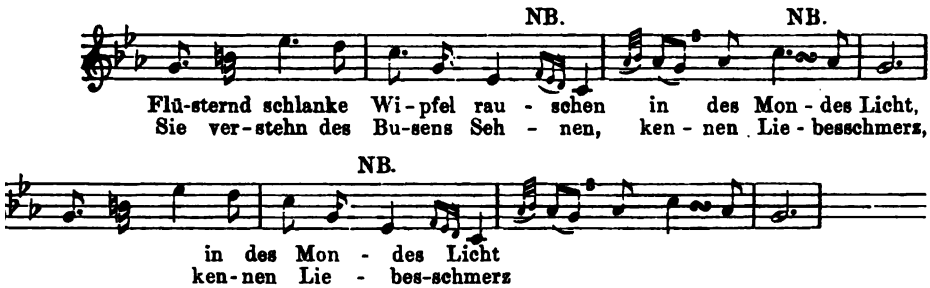
---

[1] Zu Nottebohm's Schubert-Katalog ist noch nachzutragen, daß das Lied zuerst als Beilage der Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode vom 12. März 1825 erschienen ist. Schon in dieser ersten Fassung enthält es jene entstellende Figur.

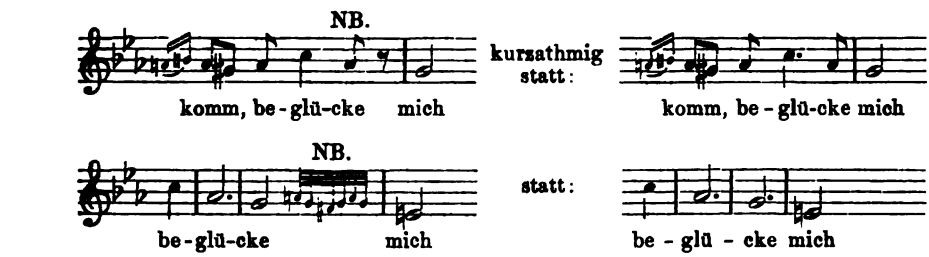
Auch das Lied: Der blinde Knabe, op. 101, war in hohem Grade den Verbesserungsgelüsten der Sänger ausgesetzt, glücklicherweise aber erst in der zweiten Auflage.

[2] Es sind dies dieselben Singexemplare, nach welchen um das Jahr 1830 leider jener Diabelli'sche Neudruck der Müllerlieder hergestellt wurde, der für viele Jahrzehnte hindurch allein maßgebend blieb. Die Fälschungen bei den Müllerliedern sind noch erheblich zahlreicher und eingreifender, als bei den obenerwähnten Gesängen. — Mir persönlich war es eine lehrreiche Erfahrung, daß drei der bekanntesten und angesehensten deutschen Musiker noch vor ganz kurzer Zeit die »alten« Vogl'schen Lesarten den wiederhergestellten »neuen« von Schubert vorzogen; sie waren eben von Jugend auf an die Fälschungen gewöhnt und konnten sich an die einfachere, klassische Form nicht leicht gewöhnen.

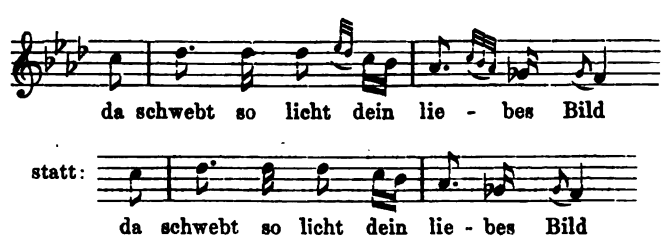
Vogl's Singexemplare werden zum Theil in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde aufbewahrt; einige besitze ich selbst.



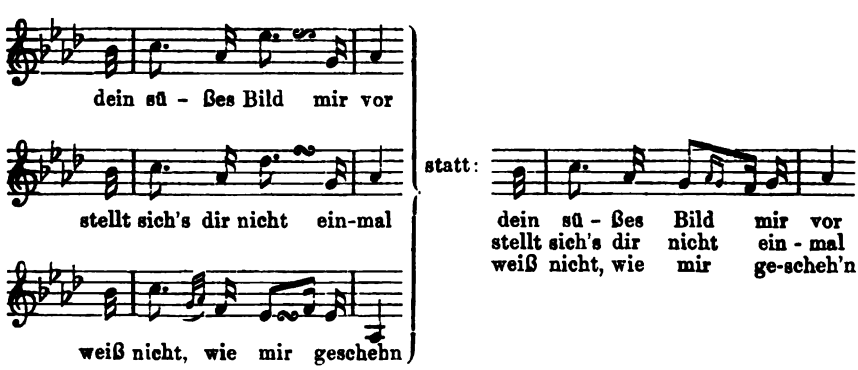
ferner:



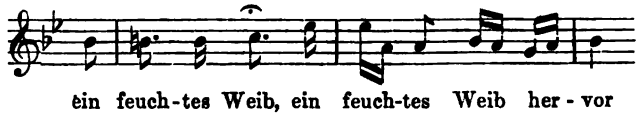
In Jägers Abendlied (op. 3) wollte Vogl drucken lassen:



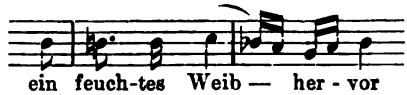
ferner:



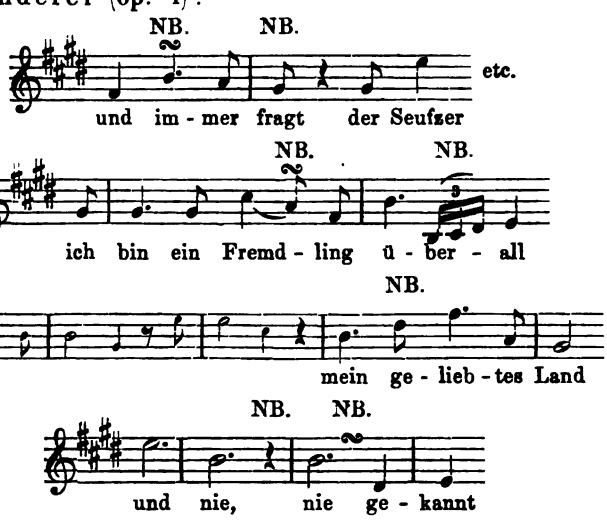
im Fischer (op. 5):



statt:



und im Wanderer (op. 4):

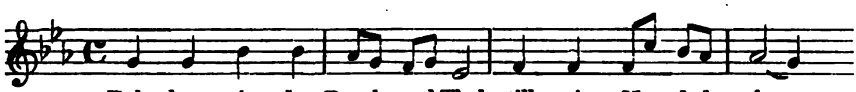


Diese Beispiele ließen sich leicht um hundert andere vermehren. Freuen wir uns, daß Vogl's Attentate schließlich an der Indolenz des Verlegers scheiterten. Ohnedies ist des Schlimmen wahrlich genug geschehen. Schon die Auswahl der nachgelassenen Gesänge (von den ungefähr 550 Schubert'schen Liedern war zu Lebzeiten des Komponisten kaum ein Dritttheil gedruckt) giebt zu starken Bedenken Anlaß, denn die Herausgeber haben u. a. ganz unbedeutende Jugendlieder aus Schubert's fünfzehntem und sechzehntem Lebensjahre aufgenommen, während sie wahre Perlen unbeachtet gelassen haben.[1] Am Bedauerlichsten erscheint mir aber eine Thatsache, die bisher ebenfalls noch nicht bekannt geworden ist: daß nämlich eine große Anzahl Schubert'scher Lieder durch Eingangsritornelle gefälscht worden ist.

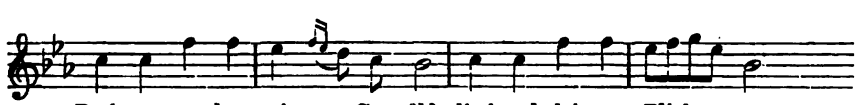
[1] Vor Kurzem konnte Schreiber dieses eine Anzahl von ihnen im Schubert-Album VII veröffentlichen.

Schon vor langer Zeit war es mir aufgefallen, daß die ersten Takte vieler Schubert'schen Lieder einen völlig unschubertischen Charakter zeigen, und ich hatte seitdem die Genugthuung, zu finden, daß kein einziges Autograph und keine einzige authentische Kopie jene verdächtigen Takte enthält — mit Ausnahme von zwei Handschriften, die gerade den untrüglichsten Beweis für die Fälschung bringen: Originalmanuskripte Schubert's, in die eine fremde Hand die später gedruckten Ritornelle eingeschrieben hat. Diese fremde Schrift konnte ich durch Vergleichung mit authentischen Manuskripten Anton Diabelli's als unzweifelhaft von Diabelli herrührend feststellen. Dieser war der Herausgeber und Verleger des weitaus größten Theils von Schubert's Nachlaß. Er hatte den Wunsch, die in seinem Verlage erscheinenden Vokalkompositionen in allen Fällen den Sängern bequem zu gestalten. Nun fand er unter Schubert's Liedern eine ganze Anzahl, die ohne eine Instrumentaleinleitung sofort mit der Singstimme einsetzten. Um auch bei diesen den Sängern die Intonation der ersten Worte zu erleichtern, komponirte Diabelli frisch und fröhlich selbst einige Eingangstakte, die er dann beim Druck ohne Weiteres in die Lieder einschmuggelte.[1]

Welcher Art sind aber diese Diabelli'schen Eingangstakte? Nehmen wir die Musik zu Goethe's herrlichem Liede: An den Mond. Der achtzehnjährige Schubert hat es zweimal komponirt, das erste Mal als Strophenlied:



— eine einfache, innige Melodie, die bei der Stelle:



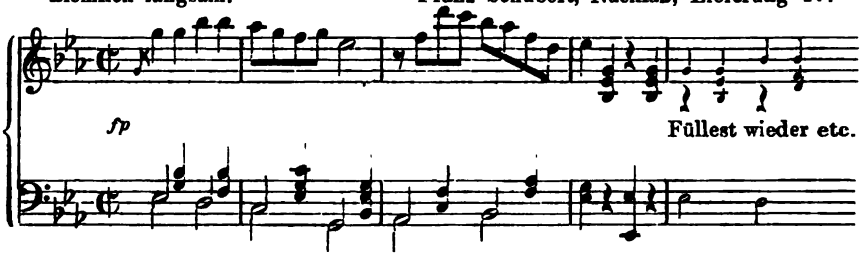
das unvergleichlich Milde und Sehnsüchtige, das Froh-Trübe der Verse beinahe erreicht.

Wenn wir dieses Lied im ersten Druck oder irgend einer jetzt existirenden Schubertausgabe aufschlagen, so finden wir es in folgender Form:

[1] Es darf hier wohl daran erinnert werden, daß Diabelli auch vor einer Fälschung Beethoven's, und zwar des op. 120, nicht zurückgeschreckt ist. Vgl. darüber Nottebohm's Beethoveniana I, 47.

An den Mond.

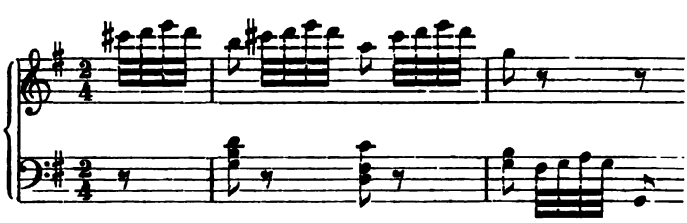
Ziemlich langsam. Franz Schubert, Nachlaß, Lieferung 47.



Es würde sehr begreiflich sein, wenn Jemand nach diesem entsetzlich trivialen Eingang die Geduld verlieren und das Lied in dem Gedanken überschlagen würde, es sei ein unbedeutendes Jugendwerk, das nicht hätte veröffentlicht werden sollen. Nirgends steht ja angedeutet, daß Schubert mit diesen ersten vier Takten nicht das Geringste zu thun hat. Sieht man sie sich im Einzelnen an, so überkommt einen die Scham, daß eine so triviale italienische Leierkastenweise in Schubert'sche Lieder eingeschwärzt werden und bis jetzt unbemerkt bleiben konnte.

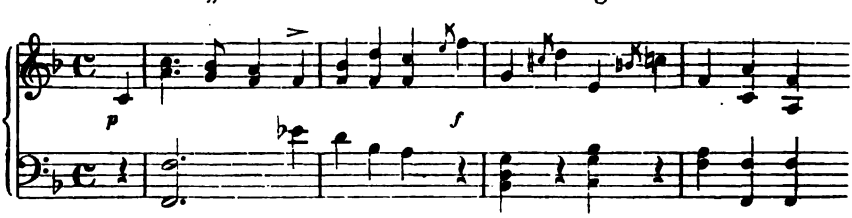
Nicht anders steht es mit den Eingangstakten zu Schubert's Komposition von Goethe's Nachtgesang (Nachlaß, Lfg. 47):

„O gieb vom weichen Pfühle
Träumend ein halb Gehör";

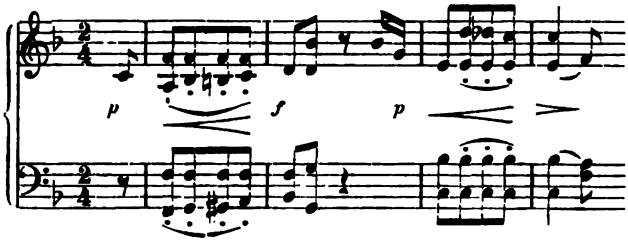


(man denke: solche Noten zu solchen Worten!)
ferner zu Goethe's Rattenfänger (Nachlaß, Lfg: 47):

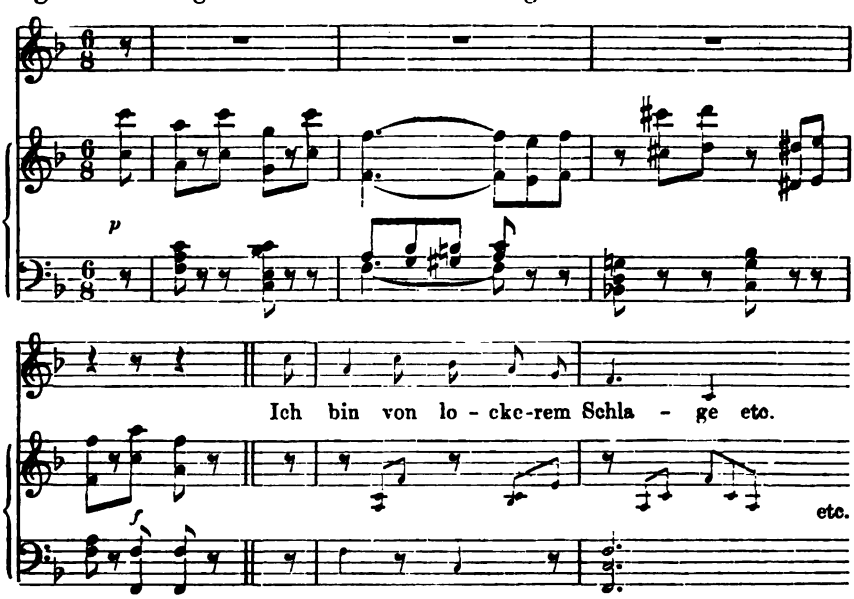
„Ich bin der wohlbekannte Sänger"



zu Goethe's Goldschmiedgesell (Nachlaß, Lfg. 48)

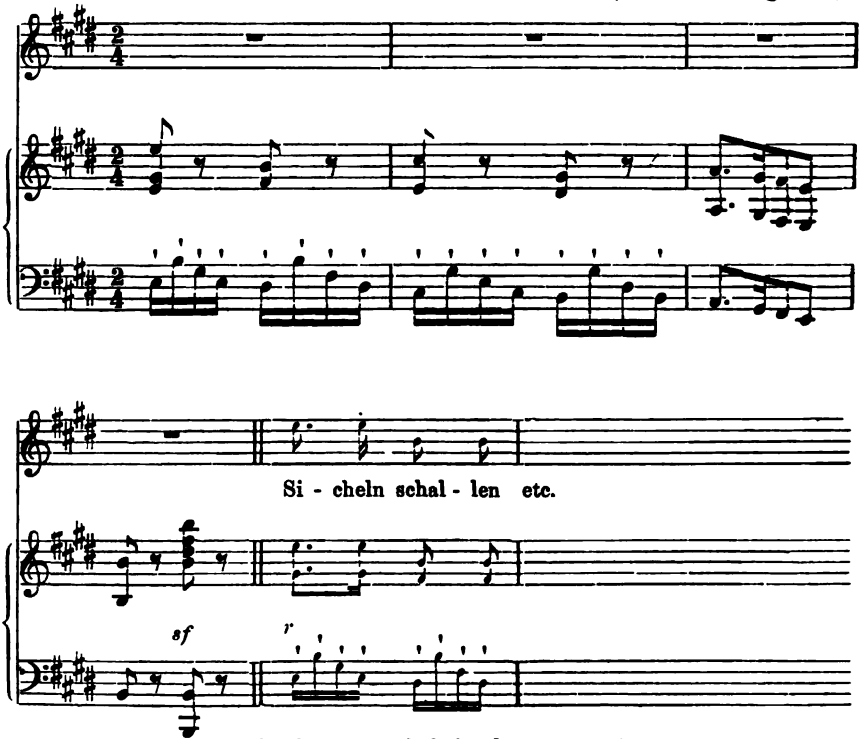


und mit dem verhältnißmäßig harmloseren Eingangstakt zu Goethe's Trost in Thränen: »Wie kommt's, daß du so traurig bist« (Nachlaß, Lieferung 25). Aus diesen Ritornellen blickt uns nicht Schubert's Poetenauge entgegen, vielmehr haben wir in ihnen das getreue Bild des begabten Geschäftsmannes Anton Diabelli, der mit leichter Hand je nach dem Tagesbedürfniß heute Lieder und Klavierstücke (darunter übrigens sehr wohlklingende Sonatinen), morgen Messen und Offertorien, übermorgen Potpourris und banalste Tanzmusik aufs Papier warf. Von einem Musiker dieses Schlages war nicht zu erwarten, daß sich in ihm etwas wie philologisches Gewissen regen und ihn von Eingriffen in fremdes geistiges Eigenthum abhalten würde. So fälschte er weiter Schubert's Frohsinn (Nachlaß, Lfg. 45) durch folgende nicht gerade vornehme Einleitung:



ferner das Erntelied

(Nachlaß, Lfg. 48):

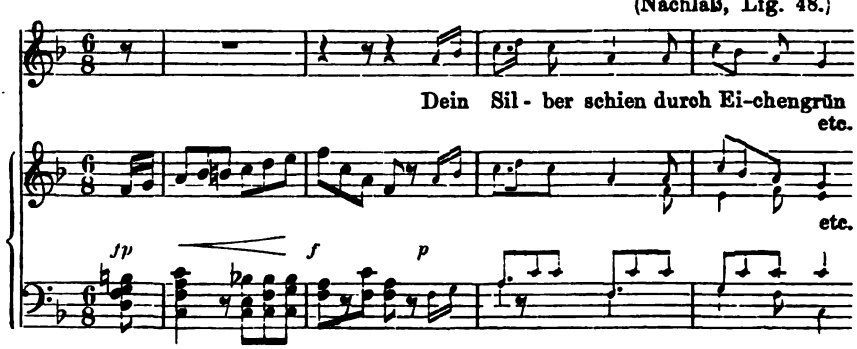


(Wie charakteristisch ist das *sforzato*!)

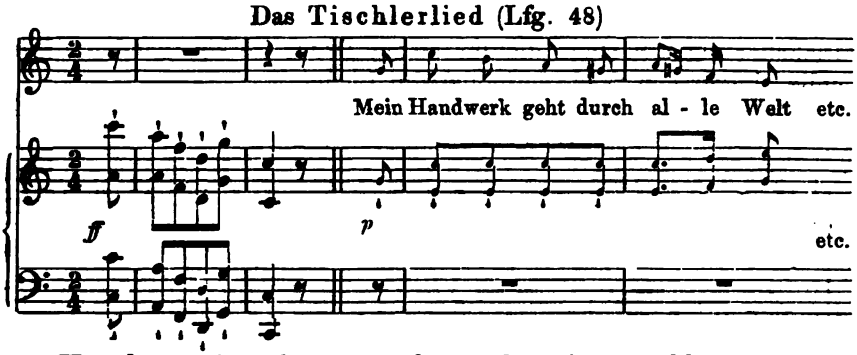
weiter:

Klage an den Mond.

(Nachlaß, Lfg. 48.)

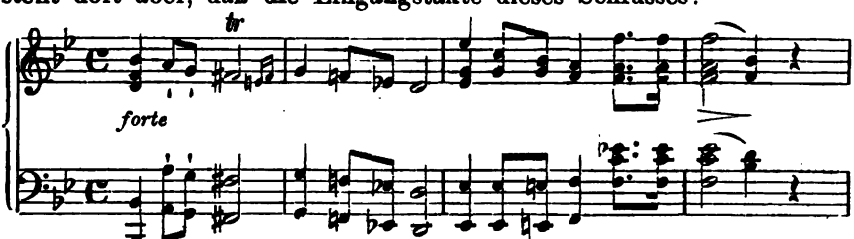


Das Tischlerlied (Lfg. 48)

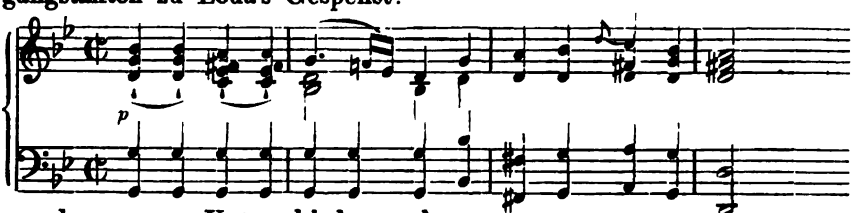


Harmloser, aber ebenso unecht ist der Eingangsakkord in Pax vobiscum (Nachlaß, Lfg. 10) und der erste Takt in Ossian's Lied (Lfg. 4).

Daß das schöne Lied: Loda's Gespenst (aus Ossian's Gesängen, Lfg. 4) durch die Herausgeber mit einem Schluß von 46 Takten versehen worden ist, der zwar von Schubert herrührt, aber zu Schiller's Punschlied gehört, ist bereits in der Leipziger Allg. Musikalischen Zeitung vom 30. Januar 1867 aufgedeckt worden.[1] Nicht erwähnt steht dort aber, daß die Eingangstakte dieses Schlusses:



auch in Schubert's Punschliede — es ist noch ms[2] — nicht vorkommen. Ohne Frage stammen auch diese Takte von Diabelli her. Man vergleiche sie einmal mit den von Schubert komponirten Eingangstakten zu Loda's Gespenst:

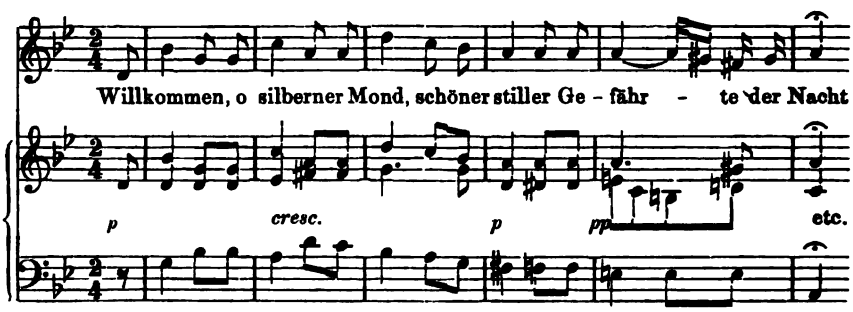


um den ganzen Unterschied zu erkennen.

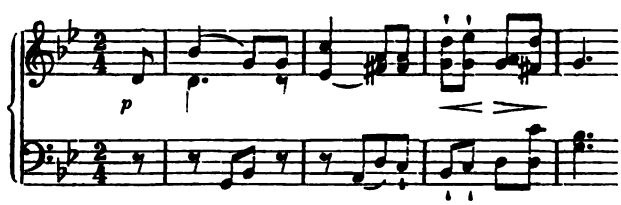
[1] Durch den »Reumüthiges Bekenntniß« überschriebenen Aufsatz Leopolds von Sonnleithner. [2] Im Besitz von Nikolaus Dumba in Wien.

Die beiden Schubert'schen Manuskripte nun, in denen ich von Diabelli's eigener Hand die im ersten Druck vorkommenden Ritornelle eingetragen fand, enthalten die Lieder:

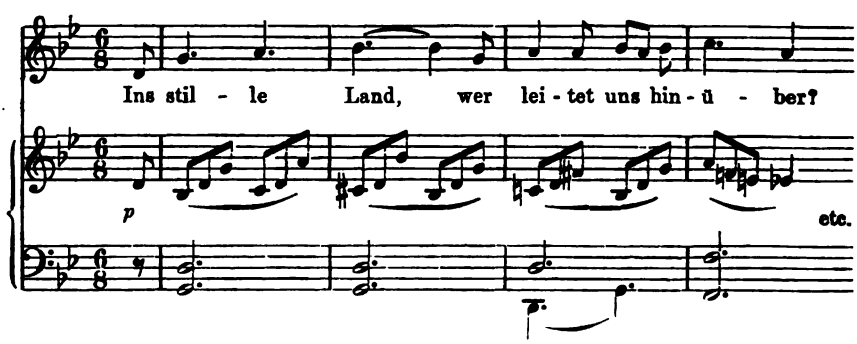
Die frühen Gräber (Nachlaß, Lfg. 28), bei Schubert[1] beginnend:



und mit diesen Eingangstakten Diabelli's versehen:



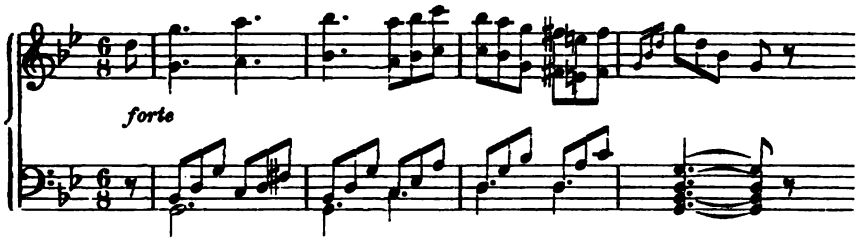
und Ins stille Land (Nachlaß, Lfg. 39), bei Schubert[2] beginnend:



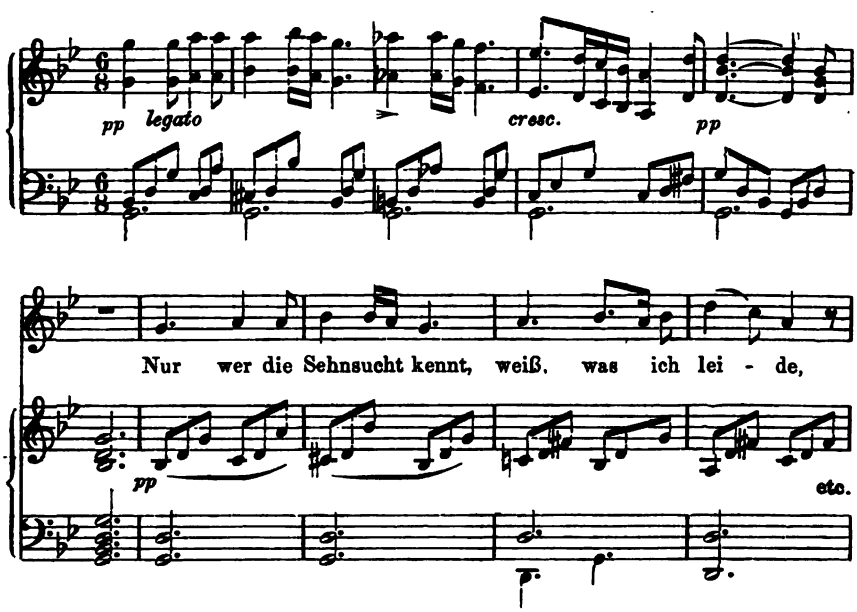
[1] Autograph beim Grafen Victor Wimpffen in Kainberg. — Das Lied ist nicht gerade bedeutend und hält keinen Vergleich mit Gluck's herrlicher Komposition der Ode aus; durch Diabelli's Zusatz wird es aber geradezu trivial.

[2] Autograph in der Königl. Bibliothek in Berlin.

und von Diabelli mit folgenden Eingangstakten versehen:



Sehr lehrreich ist ein Vergleich dieser Takte mit Schubert's Einleitung zu dem bekannten Mignonliede, das mit: »Ins stille Land« große Ähnlichkeit hat:



Auch die Eingangstakte der Lieder:

Das Finden,
Cora an die Sonne,
Grablied,

(sämmtlich aus Lieferung 42 des Schubert'schen Nachlasses) halte ich aus inneren Gründen für unecht. Aus äußeren Gründen bezweifle ich ferner die Authenticität zweier Ritornelle, die an sich durchaus

nicht unschubertisch[1] klingen, aber in den Originalmanuskripten und allen alten Kopien fehlen: es sind die Einleitungen zu:

Das Rosenband (Im Frühlingsschatten fand ich sie) Nachlaß, Lfg. 28.

Die Forelle (In einem Bächlein helle) op. 32.[2]

Sicher gefälscht ist der Eingangsakkord zu:

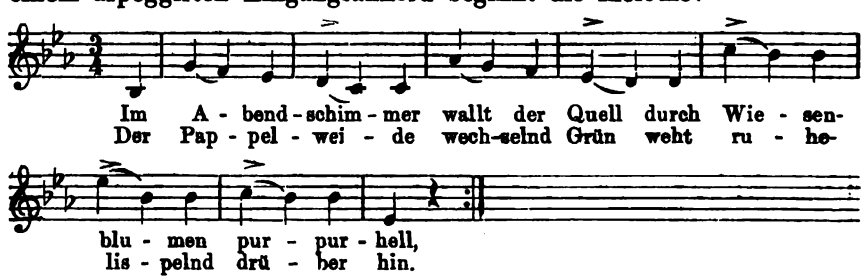
Wonne der Wehmuth, op. 115 Nr. 2,

der selbst in Nottebohm's sonst so treuem Kataloge steht, obgleich er im ersten Drucke fehlt. — Suspekt sind meiner Ansicht nach auch die Eingangstakte von

Hektor's Abschied, op. 58 Nr. 1 (der erste Takt),
Sprache der Liebe, op. 115 Nr. 3,
Lob des Tokaiers, op. 118 Nr. 4,
Ein Fräulein, op. 126,
Die Laube, op. 172 Nr. 2,
Die erste Liebe, Nachlaß, Lfg. 35,
Trinklied, Nachlaß, Lfg. 45 (wahrscheinlich gekürzt),

Die vier ersten Lieder sind allerdings nicht bei Diabelli erschienen, sondern in T. Weigl's, M. J. Leidesdorff's und Joseph Czerny's Verlag, sodaß diese Letzteren die Verantwortlichkeit für die Zusätze tragen würden.

Echt Diabelli'sch ist aber wieder die Herausgabe eines andern Schubert'schen nachgelassenen Liedes, nämlich des Naturgenuß. Nach einem arpeggirten Eingangsakkord beginnt die Melodie:[3]

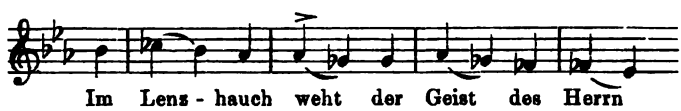


[1] Sehr verdächtig sind nur die brutalen *sforzati* am Schluß. Diabelli liebte im Allgemeinen starke Einleitungen, die mit einem Tusch enden.

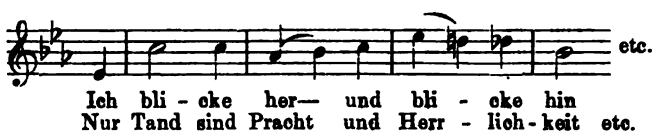
[2] Nicht enthalten ist das Eingangsritornell der Forelle in den beiden Autographen des Liedes (bei Nik. Dumba in Wien und C. Meinert, Dessau), in der a. d. J. 1817 stammenden Kopie von Schubert's Freund Stadler (in meinem Besitz), im ersten Drucke (in der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1820) und im Einzeldruck von Ant. Diabelli & Co. v. J. 1825. Erst in Diabelli's Sammlung: Philomele steht das Ritornell. Übrigens ist es von allen das am wenigsten anfechtbare, da es nur eine Vorausnahme des Schubert'schen Schlußritornells bringt.

[3] Sie mag durch Beethoven's *Es* dur Sonate op. 7 (erster Satz, Takt 59 ff.) etwas beeinflußt sein.

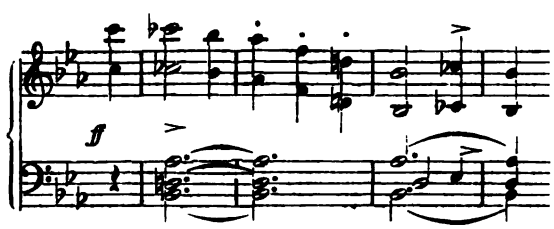
Man sieht, es ist Schubert's bekannter »Trauerwalzer« (op. 9 Nr. 2, Original in As), dem von Diabelli die Matthisson'schen Verse, so gut und schlecht es eben ging, untergelegt worden sind. Daß aber mit dieser süßen, wehmüthig-schwärmerischen Melodie jemals eine Pappelweide in Verbindung gebracht werden würde, hat sich Schubert wohl nicht träumen lassen. — Auch den zweiten Theil des Walzers benutzte Diabelli:



und da der Matthisson'schen Strophen gar zu viele waren, nahm er schließlich noch einen andern Schubert'schen Walzer (op. 9 Nr. 14, Original in Des) dazu:

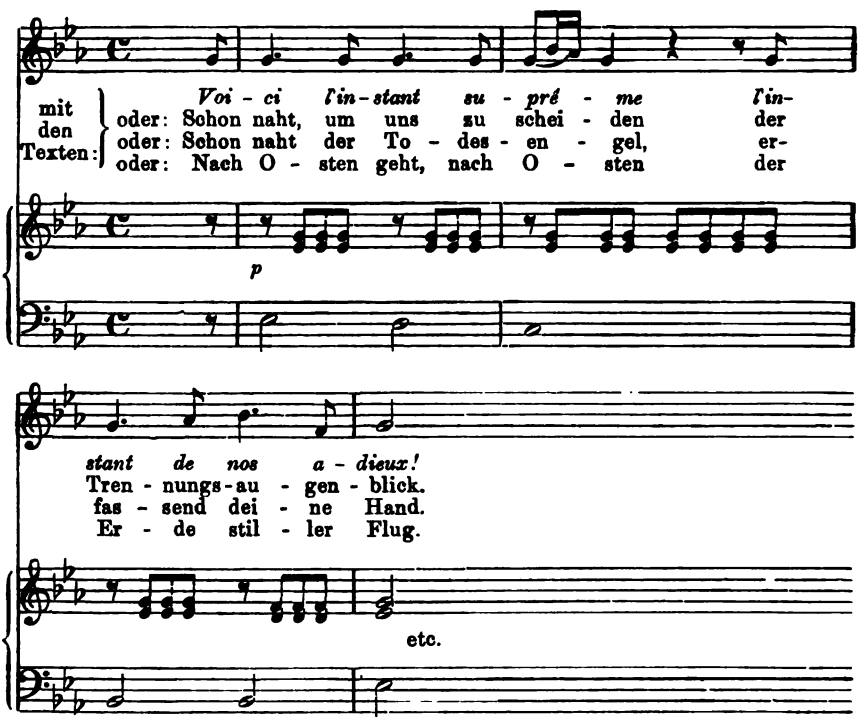


Nach diesem As dur brauchte Diabelli einen Übergang nach dem Es dur des Anfangs; kurz entschlossen komponirte er folgende distinguirte Überleitung:



und endete mit einer Repetition der ersten Strophe, in der wir dann nochmals der Pappelweide zu begegnen die Freude haben. Diabelli nahm das Lied in seine »Immortellen« betitelte »Sammlung der beliebtesten Schubert'schen Gesänge« auf, durch welche es ungemein rasch verbreitet wurde. Daß Schubert Matthisson's »Naturgenuß« zweimal selbst komponirt hatte — als Männerquartett (op. 16) und als Lied (noch ungedruckt) — störte Diabelli natürlich nicht im Geringsten.

Immerhin sind bei dem eben behandelten Liede die Hauptmelodieen von unserm Komponisten. Völlig unecht ist dagegen das Lied Adieu:



welches noch immer in sämmtlichen französischen, russischen und italienischen Schubert-Sammlungen und leider auch in vielen englischen und deutschen Ausgaben steht. In Frau Viardot-Garcia's Auswahl nimmt es sogar die erste Stelle ein. Keine Geringeren als Franz Liszt und Stephen Heller haben es mit dem Erlkönig etc. zusammen für Klavier transskribirt; Theodor Döhler war ihnen hierin vorangegangen, Th. Oesten, W. Kuhe, Fritz Spindler u. A. sind nachgefolgt. So wird die Melodie voraussichtlich noch manche Jahre als Schubertisch verbreitet werden. Der Komponist des Liedes ist aber keineswegs Schubert, sondern der Dorpater Musiker und Dichter August Heinrich von Weyrauch (geb. 1788 in Riga), der es unter seinem Namen zuerst 1824 im Selbstverlage, später 1846 bei C. A. Challier in Berlin herausgab. — Wie bei »Bach's« Willst du dein Herz mir schenken, »Mozart's« Wiegenlied, »Beethoven's« Sehnsuchtswalzer, »Weber's« Letztem Gedanken, so finden wir auch hier die Erfahrung bestätigt, daß berühmte Namen förmlich polypenartig allerlei fremdes Gut zu sich heranziehen und diesem zu einer ungeahnten Verbreitung verhelfen.

Ich brauche wohl nicht erst erwähnen, daß es nur ein kleiner Theil aller Fälschungen ist, der hier besprochen werden konnte. Zu den beliebtesten Eigenmächtigkeiten der Herausgeber gehörte es noch, daß sie die Kompositionen nicht in der Originaltonart, sondern schon im ersten Druck transponirt veröffentlichten. Bei den Klavierwerken wurden dann leichter zu spielende Tonarten gewählt, z. B. G- und D-dur statt Ges- und Des-dur, bei Liedern eine »bequemere« Gesangslage — alles natürlich unbekümmert um den Charakter des Tonstücks. Aber auch abgesehen von diesen willkürlichen Veränderungen waren bei den Liedern viele Druckfehler stereotyp geworden, darunter wichtige Notenfehler in Melodie und Harmonie, ferner entstellende Versehen in den dynamischen Zeichen, den Ligaturen, den Taktbezeichnungen (z. B. fast immer $^4/_4$ Takt statt *Alla breve*). — Zu einer wahren Specialität haben die Schubert-Herausgeber und Korrektoren die Verballhornungen der Texte ausgebildet. Um nur bekannte Lieder zu erwähnen, so sind im Irrlicht (Winterreise) die Worte: »Liegt nicht schwer in meinem Sinn« in ihr gerades Gegentheil geändert worden: »liegt noch schwer in meinem Sinn«, in: Der Tod und das Mädchen die Worte: »geh, Lieber!« in »geh' lieber«, im Frühlingsglauben »sie säuseln und weben« in: »wehen«, ja die pedantischen Revisoren haben »der Mai ist kommen« in den Trocknen Blumen in: »ist g'kommen«, »hab' ich funden« in: »g'funden«, im Lindenbaum: »Da hab' ich noch im Dunkel« den Dativ »korrekt« in: »im Dunkeln« verwandelt. — Noch schlimmer ist es begreiflicherweise den weniger bekannten Gesängen ergangen. In dem schönen Liede Fahrt zum Hades z. B. (Nachlaß, Lfg. 18) standen in sämmtlichen Ausgaben die unverständlichen Worte:

Vergessen, wenn ich zwiefach sterben,
Was ich mit höchster Kraft gewann,
Verlieren, wieder es erwerben,
Wann enden diese Qualen, wann?

Eine authentische alte Kopie[1] brachte hier des Räthsels Lösung: Schubert schrieb im ersten Verse:

Vergessen nenn ich zwiefach Sterben!

Ähnliche Beispiele ließen sich in Menge geben. — Bei andern Liedern mußten die Originaldrucke der Gedichte aushelfen, um Fehler zu erkennen und zu verbessern. So heißt es z. B. in Fellinger's Erster Liebe (Nachlaß, Lfg. 35) nicht, wie in allen Schubert-Drucken steht:

[1] Von Albert Stadler. Das Manuskript fehlt leider.

Da wacht es auf, das Vorgefühl des Schönen,
Du schaust die Gattin in dem Lichtgewande etc.

sondern: die Göttin in dem Lichtgewande [1]; in Craigher's Todtengräbers Heimweh (Schubert, Nachlaß, Lfg. 24) nicht:

»und starre mit schnödem Blick hinab ins Grab«,

sondern: »mit sehnendem Blick«[2] u. s. w., u. s. w., u. s. w. Zur Entschuldigung der Herausgeber kann allerdings angeführt werden, daß es nicht ganz leicht ist, sich die Werke der Schubert-Dichter zu verschaffen; sie sind nur zum Theil gedruckt, einige der ungedruckten aber glücklicherweise in handschriftlichen Sammlungen vorhanden, die in den Nachlässen von Schubertfreunden noch gefunden werden können. Bei sehr vielen Liedern sind die Dichternamen unrichtig angegeben, sei es von Schubert selbst oder den Herausgebern. — Man sieht, der Fehler sind gar viele, und im Ganzen dürfte die Behauptung gerechtfertigt sein, daß manche der weniger bekannten Schubert'schen Lieder nur deshalb nicht die verdiente Beachtung gefunden haben, weil sie nicht in ihrer echten, ursprünglichen Gestalt vorlagen.

Nicht in die Kategorie von Fälschungen, sondern harmloser Versehen fällt es, daß öfters Kompositionen eines Dresdener Violinisten Namens Franz Schubert (geb. 1808, gest. 1878) mit denen seines berühmten Namensvetters verwechselt werden. Besonders ist es ein vielverbreitetes Salonstück des Dresdener Schubert: *L'abeille*, das nicht selten irrthümlicherweise in das Programm von wirklichen Schubert-Abenden eingefügt wird. Die beiden Schubert sind nicht mit einander verwandt. Der Vater des Dresdener Sch., ebenfalls Franz Schubert mit Namen, hielt sich aber s. Z. für das bedauernswerthe Opfer einer Verwechslung mit unserm Wiener Meister. Einen charakteristischen Brief von ihm über diese Angelegenheit drucke ich hier zum Schlusse ab; gehört er doch auch zum Kapitel der »Schubert-Fälschungen«. Vorher bemerke ich noch, daß der eben erwähnte Franz Schubert sen. 1768 geboren wurde, als Kontrabassist, später als Kapellmeister der ital. Oper, endlich als Königl. Kirchen-Compositeur in Dresden wirkte, wo er 1824 starb. Seine Kompositionen

[1] Von dem Dichter des Liedes sind, wie ich nebenbei bemerke, auch die bekannten Verse:

Wo man singet, laß dich ruhig nieder etc.

[2] Den Text fand ich in: »Poetische Betrachtungen in freyen Stunden von Nicolaus. Mit einer Vorrede etc. begleitet von Friedrich von Schlegel.« Wien 1828. Nicolaus ist ein Pseudonym für Jacob Nicolaus Craigher, von dem auch die Dichtung der Jungen Nonne herrührt.

zeichnen sich, soweit ich sie einsehen konnte, durch ganz außerordentliche Trockenheit aus.

Nun zu dem Schriftstück, das ich der Güte der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig verdanke. Gottfried Christoph Härtel mag i. J. 1817 an den Dresdener Schubert geschrieben haben, er wisse mit dem Briefe eines gewissen Franz Schubert in Wien nichts Rechtes zu beginnen, in dem dieser ihn eine Komposition des Erlkönigs in Verlag zu nehmen ersuche. Härtel fügt das Manuskript bei, um zu hören, ob sein Dresdener Freund trotz der Verschiedenheit des Wohnorts und der Schrift doch vielleicht der Autor sei. Darauf antwortet der alte Herr in Dresden mit einem Briefe, der uns jetzt ungemein drollig anmuthet:

Werthgeschätzter Freund

. . . . Noch muß ich Ihnen melden, daß ich vor ongefähr 10 Tagen einen von Ihnen mir schätzbaren Brief erhalten, wo mir Dieselben ein von mir sein sollendes Manuscript den Erlkönig von Göthe überschickten, zu meinem größten Erstaunen melde ich, daß diese Kantate niemahls von mir componirt worden; ich werde selbige in meiner Verwahrung behalten um etwan zu erfahren, wer dergleichen Machwerk an Ihnen auf so eine unhöfliche Art übersendet hat, und um auch den Padron zu entdecken, der meinen Nahmen so gemißbraucht. Übrigens bin ich Ihnen für dero gütige Übersendung freundschaftlich verbunden und verbleibe mit der vollkomsten Hochachtung

dero verbindlichster Freund und Bdr!!!

Franz Schubert,

Königl. Kirchen-Compositeur.

Dresden den 16. April 1817.

Der würdige Mann hat in seiner Entrüstung wohl nicht geahnt, daß es später Niemandem mehr in den Sinn kommen werde, ihn mit dem Komponisten des »Erlkönig« zu verwechseln.

Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwölften Jahrhunderts.

Von

Johannes Wolf.

Will man sich von der abendländischen Musik der ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung ein Bild machen, so führe man sich jene Stelle Boetius Inst. Mus. I, 34, vor Augen: *Is est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rhythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est* (nämlich *de numeris ac proportionibus*) *ac de poetarum carminibus iudicandi.* Nicht der ausübende Künstler, sondern der Kritiker führt also allein mit vollem Rechte den Namen *musicus;* nicht das Gefühl, sondern der Verstand ist maßgebend. Was mit demselben nicht erfaßt werden kann, wird verworfen. Anstatt die Theorie aus der Praxis zu ziehen, wird letztere von der ersteren abhängig gemacht. Der Gelehrte beherrscht die Musik des frühen Mittelalters. Von einer ausübenden Tonkunst vernehmen wir fast gar nichts. Nur hin und wieder wird nebenbei der Spielleute *(scurrae, mimi, ioculatores)*, der wahrscheinlichen Träger echter Volksmusik, Erwähnung gethan. Diese ist ganz zurückgedrängt worden. Verschwunden ist sie indeß niemals. Ab und zu blinkt ihr freundlicher Dur-Charakter durch das starre System der Kirche.

Der Grund des Zurückdrängens der Volksmusik ist leicht einzusehen. Diese war voll heidnischer Elemente und mußte daher der Kirche für die Verbreitung des Christenthums gefährlich erscheinen. Was bot dieselbe aber als Ersatz? Ein entlehntes, zum Theil mißverstandenes System. Boetius ward ihr Gewährsmann, seine dem Griechenthum entlehnte Musiklehre für einige Jahrhunderte die maßgebende. Mit seinem Werke »*De institutione musica*« fand unfruchtbare Spekulation und trockener Pythagoricismus Eingang in

die Musiktheorie des christlichen Abendlandes. Eine mehr mathematische Auffassung der Musik macht sich geltend. Die Töne werden in Zahlen umgesetzt, die Konsonanz oder Dissonanz von Zahlenverhältnissen abhängig gemacht und die minutiösesten Monochordtheilungen und komplicirtesten Tonberechnungen angestellt. Will man aber Regeln über Gesang oder Melodiebildung finden, wird man vergeblich suchen.

Dies ist der Standpunkt der Theorie bis zum achten Jahrhundert. Die Musikschriftsteller fußen auf Boetius und geben seine Lehre in nur wenig veränderter Form wieder. Unvermittelt taucht plötzlich bei Alcuin[1], dem berühmten angelsächsischen Gelehrten am Hofe Karls des Großen, die Lehre von vier authentischen Tonarten *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetrarchius* (?) und vier plagalen auf.[2] Woher diese gekommen und wie diese sich entwickelt haben, ist noch nicht genügend aufgeklärt. Verschiedene Umstände, wie auch die Namen, deuten darauf hin, daß sich byzantinische Einflüsse geltend gemacht haben müssen. Mit dieser Lehre hebt eine neue Epoche der Theorie an. Bei Hucbald, den Oddonen, dem Verfasser der *Musica enchiriadis*, Guido, sehen wir eine selbständige mittelalterliche Theorie sich herausentwickeln, die nach einer gewissen Seite hin durch die Reichenauer Schule zu voller Blüthe gelangt. Die beiden Häupter dieser Schule sind Berno[3] und Hermannus Contractus.[4] Ihre Lehre sei in ihrem wichtigsten Theile, der von den Konsonanzen handelt, in Kurzem klar gelegt.

[1] Alcuin lebte von 735—804.

[2] Nach der Tradition soll der heilige Gregor die vier Kirchentonarten eingeführt und sie in authentische und plagale getheilt haben. Vergl. den Hinweis Reimann's, daß Gregor 4 Jahre päpstlicher Gesandter in Konstantinopel war. (Vierteljahrsschrift f. M. V. Heft 2, 332).

[3] Berno (Bern), welcher sich 999 im Benediktinerkloster zu Fleury und dann zu Prum bei Trier aufhielt, wurde im Jahre 1008 vom Kaiser Heinrich an Stelle des rohen Abtes Immo als 29ter Abt nach der Reichenau berufen. Dort wirkte er 40 Jahre und starb »uff den sibenden tag brauchotts 1048«. Vergl. über ihn Gallus Oheims Chronik v. Reichenau, herausg. v. Barack. Stuttgart 1866 und Neugart. Episc. Const. sowie *Chronicon Monast. Hirsaugiensis.*

[4] Hermannus Contractus (Herimann der Lahme) entstammte einem reichbegüterten oberschwäbischen Grafengeschlechte von Alshausen (später von Veringen) und war geboren am 18. Juli 1013. Er war an allen Gliedern gelähmt und wurde schon als siebenjähriger Knabe dem Kloster Reichenau übergeben. Hier bildete er sich heran zu einem der gelehrtesten Männer der damaligen Zeit. Er starb 1054. Seine Schrift *Musica* kann wegen der darin enthaltenen Polemik gegen Berno erst nach 1048 bekannt geworden sein. Über sein Leben und seine Werke vergleiche die Monographie v. Heinrich Hansjakob: Herimann der Lahme von der Reichenau, Mainz, Kirchheim 1875 und Schönhuth, Chronik des Klosters Reichenau. Freiburg i. B. 1836. (§. 22).

Beide legen ihrem System die Doppeloktave von A—a zu Grunde. Dieselbe zerlegt Berno in 4 Tetrachorde A D | D G | a d | e—a.

Indem er der in der Schrift: *Cita et vera mensuratio monochordi*, welche, wie Brambach[1] wahrscheinlich gemacht hat, nicht von Bernelinus[2] herrührt, gegebenen Lehre über Quarten- und Quintengattungen folgt, nimmt er 3 Quartengattungen D G, E a, G c an, aus welchen er die Quintengattungen hervorbringt, dadurch, daß er für die beiden ersten Quintengattungen den beiden ersten Quartengattungen oben, für die dritte und vierte Quintengattung der dritten und (formalen) ersten Quartengattung unten einen Ganzton hinzufügt. Oktavengattungen hat er sieben, denen er aber noch keinen bestimmten Ausgangspunkt giebt. Bei ihm tritt zum ersten Male das Bestreben auf, die drei Hauptkonsonanzen ihren Gattungen nach in Beziehung zu bringen. So besteht

prot.	*aut.*	aus	I. Quint-	+	I. Quartgattung	
deut.	*aut.*	„	II. „	+	II.	„
trit.	*aut.*	„	III. „	+	III.	„
tetr.	*aut.*	„	IV. „	+	I.	„
prot.	*plag.*	aus	I. Quart-	+	I. Quintgattung	
deut.	*plag.*	„	II. „	+	II.	„
trit.	*plag.*	„	III. „	+	III.	„
tetr.	*plag.*	„	I. „	+	IV.	„

Auf diesem Wege, die Theorie in ein klares und übersichtliches System zu bringen, schreitet sein Schüler Hermannus Contractus fort. Er zerlegt die Areihe in die 4 Tetrachorde A D | D G | a d | d g a und die *vox superacuta* a.

Anknüpfend an die *biformitas* des D (d), welches zugleich *quarta gravium (superiorum)* und *prima finalium (excellentium)* ist, nimmt er eine vierte Quartengattung *(in positione prima)* D G an und konstruirt die Quarten in den Tetrachorden *gravium* und *finalium*, die Quinten in denjenigen *finalium* und *superiorum*. Damit entspricht die Zahl der Gattung der Stellung der Grenztöne der Konsonansen innerhalb der Tetrachorde, und es besteht z. B. die erste Quartgattung aus erster *gravis* und erster *finalis*, die erste Quintgattung aus erster *finalis* und erster *superior* und die erste Oktavgattung aus erster *gravis* und erster *superior*. Im Unterschiede von Berno nämlich giebt Hermannus den Oktavengattungen einen festen Ausgangspunkt

[1] Vergl. Brambach, Die Reichenauer Sängerschule, Leipzig, Harassowitz 1888.
[2] Vergl. Gerbert, Scriptores I.

A und nimmt deren 2×4 an, denn nach seiner Lehre sind die Oktaven A—a und D—d u. s. w. derselben Gattung, da sie aus Konsonanzen derselben Gattung bestehen. Sie unterscheiden sich nur dadurch, daß bei der einen die Quarte unten, bei der andern oben liegt. Wie Berno hat Hermann 9 *modi*, scheidet aber den *tritonus* aus und setzt dafür den *unisonus* ein. Die Neuerungen des großen Reichenauer Gelehrten bestanden also vornehmlich in der Annahme einer vierten Quartgattung und 2×4 Oktavgattungen.

Diese mußten die Theoretiker anfangs stutzig machen. Es waren doch die Gattungen durch die Stellung des Halbtons bedingt, und diese brachte nur 3 Quartgattungen und 7 Oktavengattungen hervor. Wir müssen durchaus nicht glauben, daß die Theoretiker sogleich der Lehre Hermann's zufielen. Im Gegentheil mögen sich viele konservativ und ablehnend verhalten haben. Einige fühlten sich durch die Klarheit des Systems sogleich angezogen, andere dagegen erkannten den Werth der alten und neuen Lehre an und nahmen eine vermittelnde Stellung ein. Ein Beispiel hierfür bietet uns ein Anonymus, dessen Traktat sich in dem Codex Darmstadtiensis 1988 befindet. Diesen einer näheren Betrachtung zu unterziehen, sei die Aufgabe vorliegender Arbeit.

I.

Der Codex Darmstadt., No. 1988,[1]) Großoktav auf Pergament, entstammt der Bibliothek des ehemaligen Benediktinerklosters St. Jakob in Lüttich und gelangte durch die Sammlung des Barons von Hüpsch nach Darmstadt. Er enthält eine Reihe von Handschriften aus dem 11. und beginnenden 12. Jahrhundert meist musikalischen Inhalts, welche ursprünglich drei selbständigen Codices angehörten. Dies ist aus der Inhaltsangabe zu ersehen, welche sich bei jedem ursprünglichen Codex befindet. Das Generalverzeichniß, ein einzelnes, später hinzugefügtes Pergamentblatt, welches die Schriftzüge des 15. Jahrhunderts aufweist, giebt uns damit die Zeit an, in welcher die drei Codices zu dem jetzigen Bande vereinigt wurden. Derselbe enthält neben den Schriften Guido's und Berno's eine Abhandlung *Quaestiones in Musica*[2]) und eine Reihe kleinerer Traktate, welche zum Theil Abschnitte aus den Werken bekannter Theoretiker (Boetius, Aribo), zum Theil aber die Arbeiten unbekannter Verfasser sind. Unter ihnen interessirt vor allem der Traktat auf Fol. 182^{r}—189^{v}, der uns

[1] Vergleiche das Referat v. Roth, Vierteljahrschrift 1887, III 488 über den Inhalt des Codex.

[2] Der Verfasser ist unbekannt.

ein in sich geschlossenes Bild der Theorie des 11. Jahrhunderts giebt. Derselbe muß gegen das Ende des 11. Jahrhunderts geschrieben worden sein.

Die Schriftzüge sind unbedeutend eckig, die einzelnen Buchstaben stehen deutlich unterscheidbar neben einander. Charakteristisch sind die Minuskeln a, b, d, p, r, s. Die Buchstaben b, l, d sind oben etwas verdickt und schräg abgeschnitten; der Seitenstrich von h geht noch nicht unter die Linie; n und u, t und c sind deutlich von einander zu unterscheiden; i hat noch keinen Accent und ist auch nicht durch einen solchen von dem folgenden Vokal getrennt. Für M findet sich am Ende der Wörter häufig die Unciale und für nt die unciale Ligatur $\mathcal{N}^{\sim}$, welche Wattenbach[1] bis 1106 hat verfolgen können. Die Minuskel ſ ist die gewöhnliche, nur selten findet sich am Schluß eines Wortes die Majuskel S, welche noch über der Linie schwebt.

Die Handschrift ist mit vielen Abkürzungen und ohne Absatz geschrieben. Die Schriftzüge sind deutlich, tragen aber Kennzeichen der Flüchtigkeit an sich. Initialen und Tonbuchstaben sowie Überschriften sind weggelassen, um später farbig von dem Schreiber ausgeführt zu werden. Die zur Ausschmückung angewandten Farben sind roth und grün. Zeichen der sorglosen Anfertigung der Handschrift sind die vielen Schreibfehler und verschiedenen Schreibweisen einiger Wörter. Nebeneinander finden sich

ypate — ipate
parypate — paripate
diapason — dypason
diatessaron — dyatessaron
ptolemeus — phtolemeus
yperboleon — iperboleon u. s. w.

Daraus, daß der Text zuweilen auf der Mitte der Zeile unterbrochen und erst innerhalb der nächsten fortgesetzt ist, läßt sich erstens schließen, daß hier eine Kapitelüberschrift Platz finden sollte, (in der Handschrift sind mehrere Beispiele, wo die Überschrift mitten in einem Satze steht) und zweitens, daß der Schreiber eine Vorlage gehabt haben muß, unsere Handschrift also nicht Original ist.

Der Verfasser des Traktats ist nicht bekannt. Roth hat in seinem Referat die Vermuthung ausgesprochen, daß dieser Traktat vielleicht ein unbekanntes Werk *Hermanni Contracti* sei. Diese erweist sich aus mehreren Gründen nicht haltbar. Vor allem nimmt

[1] Vergl. Wattenbach, Lateinische Paläographie. Leipzig, Hirzel, 1886. Seite 62.

man wegen des Anfangs Anstoß, das Werk jenem berühmten Reichenauer Gelehrten zuzuschreiben.

Schon zwei Jahrhunderte vor Hermann verstand man in der Reichenau Griechisch, was aus dem Verkehr mit dem Kloster Fulda hervorgeht, wo Hrabanus Maurus ein gefeierter Hellenist war. Das Studium des Griechischen wurde noch dadurch gehoben, daß in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts griechische Mönche einwanderten und bleibenden Aufenthalt in der Reichenau nahmen. Es steht ferner fest, daß man den Aristoteles in diesem Kloster zur Zeit Hermann's in der Ursprache zu lesen verstand.[1] Hält man hiermit die in dem Anfang gegebenen Etymologien griechischer Wörter zusammen, wird man nur zu einem negativen Resultat kommen können. Gesetzt aber, diese seien durch einen unkundigen Schreiber hineingekommen, muß dem Hermann aus inneren Gründen die Autorschaft abgesprochen werden. Man lese, mit welcher Schroffheit er über Berno urtheilt, da er die Quartengattungen im Tetrachord der *finales* konstruirt[2], und vergleiche damit die Parallelisirung der bernonischen und hermannischen Quartentheorie in unserem Traktate. Eine derartige Würdigung, wie sie den bernonischen Quarten zu Theil wird, hätte Hermannus Contractus nie ausgesprochen. Es läßt sich ja allerdings nicht leugnen, daß der Stil mit seiner Knappheit und Klarheit den Gedanken an die Autorschaft Hermann's wohl wachrufen kann, zumal auch ein kleiner Theil seiner Musiklehre in unserem Traktate niedergelegt ist.

Wer der Verfasser ist, wissen wir nicht. Jedenfalls war es ein feiner Kopf, begabt mit kritischem Verstande und ausgerüstet mit einer für die damalige Zeit guten Kenntniß der lateinischen Sprache. Durch kleine Umstellungen und geringe Änderungen vermag er entlehnten Stellen schöneren Fluß zu geben und die Gedanken klarer hervortreten zu lassen.

Von Nationalität muß er ein Allemanne gewesen sein; denn er sagt in dem Kapitel über die Romanusbuchstaben bei k: *apud nos allemannos*. Dem könnte entgegengehalten werden, daß in dem Briefe Notker's an Lantpert auch *nos Allemannos* steht und dies einfach abgeschrieben sei. Vergleicht man aber, wie unser Verfasser Stellen benutzt, wie er sorgfältig alles ausmerzt, was nicht in den Zusammenhang hineinpaßt, so wird man ihm ein derartiges oberflächliches Abschreiben nicht zutrauen.

---

[1] Vergl. Heinrich Hansjakob, Herimann der Lahme.

[2] Vergl. Hermannus Contractus ed. Brambach. Leipzig, Teubner 1884. pag. 7, 41 ff.

Wollte man einen geeigneten Verfasser des Traktats suchen, so könnte die Vermuthung nur den Hirschauer Mönch Conradus treffen. Über diesen schreibt Trithemius in seinem *Chronicon insigne Monasterii Hirsaugiensis (Basileae, 1559): Claruit iisdem quoque temporibus in hoc monasterio Hirsaugiensi, sub abbate Gebhardo*[1] *et quibusdam successoribus eius, monachus quidam doctissimus nomine Conradus, qui scientia et eruditione sua admirabili, famam consecutus est immortalem. Fuit enim non solum in divinis scripturis studiosus et doctus, verum in secularibus quoque litteris eruditissimus, Philosophus, Rhetor, Musicus et poeta omnium sui temporis in Allemannia celeberrimus. Multa ingenii sui praeclara volumina posteris legenda ornatissimo sermone composuit, in quibus nomen suum ex humilitate, sub Peregrini vocabulo, abscondit. In his praecellit opus illud clarissimum, quod de sancta virginitate, sub nominibus Peregrini presbyteri et Theodorae sanctimonialis, in dialogi modum per libros octo, distinguens, speculum virginum appellavit: opus sane tam utile et necessarium Christi virginibus, ut satis laudari ab homine mortali non valeat. In Evangelia quoque, quae per anni circulum ad missam leguntur, magnum volumen pulchra varietate composuit. De vita, spiritu et fructu mortis edidit librum unum et alium, quem Matricularium praenotavit, item alium, quem praetitulavit Didascalon: de musica et differentia tonorum librum unum: metricum quoque opusculum de laudibus S. patris nostri Benedicti: Sermones etiam plures et homilias multas elegantissimasque composuit. Sed et carmina plura et epigrammata diversa, varii generis ornatu scripsit, quae veterum negligentia partim in oblivionem deducta sunt. Nemo cum ista legerit, arbitretur declamatorem illum, qui ex eorum ordine, quos mendicantes vocant, emergens, sub peregrini nomine sermones ad populum cicatricosos instar modernorum humili composuit dictione, aut nostrum fuisse peregrinum, aut ei comparare aliquatenus posse. Ille enim more declamatorum huius temporis, scholastico sermone depressus incedens, creberrimas introducit quotationes scripturarum. Iste autem noster peregrinus Tullianam secutus eloquentiam, veterum more sine allegationibus superfluis lucidam, sanam et integram orationem continuat.*

Wir finden bei diesem Mönche alles, was wir nach dem Traktate an unserem Verfasser suchen: Feine Bildung, kritischen Verstand, gewandte Rede, bescheidenen Charakter, kurze und klare Ausdrucksweise, die sich frei von jeder Spekulation hält. Auch das Lehrhafte seiner Werke (man vergleiche den Titel *didascalon* und das in Dialogform geschriebene *speculum virginum*) zeigt sich in unserem Traktate. Er ist gleichfalls Allemanne, *musicus* und hat eine *musica* verfaßt.

[1] 1091—1105.

Wir kennen keine solche eines Konrad. Könnte es da nicht die vorliegende sein, zumal in ihr auch die Differenzen der Töne behandelt sind? Die Zeit, das letzte Jahrzehnt des elften Jahrhunderts stimmt sehr wohl für die Abfassung des Traktats und auch der Ort erfüllt alle Vorbedingungen. Wir können mit Sicherheit annehmen, daß die Schriften, welche unserer Musiklehre zu Grunde liegen, in dem Kloster vorhanden waren. Denn dort hatte sich schon seit einer Reihe von Jahren ein reiches Musikleben entfaltet. Man erinnere sich nur, daß Wilhelm dort von 1069—91 als Abt wirkte. Überzeugende Beweise sind nicht beizubringen, doch hat die Annahme große Wahrscheinlichkeit.

Behufs Abschrift mag der Traktat nach der Lütticher Abtei St. Jacobi gekommen sein, in der sich vom 11. bis 15. Jahrhundert ein reges Interesse für Musik zeigt.[1] Diese Vermuthung gründet sich darauf, daß die Berno-Handschrift, welche sich auch in dem Codex 1988 befindet, demselben Jahrhundert entstammt und dasselbe Format und dieselbe *regula* aufweist (was auf einen gemeinsamen Entstehungsort schließen läßt), sich schon früh in dem Kloster nachweisen läßt. Ein Mönch der Lütticher Abtei St. Laurentii sagt nämlich in einer Randbemerkung der zu Brüssel befindlichen Berno-Handschrift (10162—66) auf Fol. 48: *Si hic est defectus, nescio, quia in libro, ex quo scripsi (de S. Jacobo), adhuc magis est spatium derelictum.*

Der Verfasser verfolgt mit dem Traktate einen lehrhaften Zweck. Man vergleiche die Stellen: *Quod* (die Lehre von den Romanusbuchstaben) *hic ponere mihi quidem non pigrum, studiosis autem fortassis non erit ingratum. — Sed ne quis dubitationis scrupulus obsistere debeat, legentibus easdem reponamus, si videtur apertius. — Sufficiant igitur haec de tetrachordorum speculatione utcumque digesta, quae fortasse diligentioribus ad maiora causa sint investiganda.* — Der ganze Stil trägt den Charakter der Unterweisung. Demgemäß ist auch die Anlage des Traktats wohlgeeignet, einen Schüler in die Musiklehre einzuführen. Methodisch geht der Verfasser vor und vermag, indem er sich von jeder Spekulation frei hält, uns auf wenigen Seiten ein klares Bild der damaligen Theorie zu geben.

[1] Vergl. *Foullon, Historia Leodiensis ed. alt. 1655 Leodii.*
1014 Consilio Joannis Episcopi Itali a Baldrico inchoatur Monasterium D. Jacobi Leodii pro expiatione caesorum in bello Hugardiensi.
Nach Trithemius ist es 1010 gegründet worden; doch ist wohl der obigen Nachricht mehr Glauben zu schenken.

II.

Tractatus cuiusdam Monachi de Musica.

Fol. 182 r.

[*De dispositione monochordi.*][1]

Quindecim chordae[2] *habentur in monochordo secundum Boetium. In his considerandum est diatonicum genus, quod ideo dicitur diatonicum, quia duo toni per totum habentur ante semitonium.*[3] *In his etiam chordis duo considerantur diapason; sed utrumque diapason continet in se duas compositivas species, idest diatessaron et diapente.* [*Pason graece, latine octo, dia duo*[4]] *In diapason duae chordae similes in progressione cantus habentur, in diatessaron et diapente similiter. Quattuor tetrachorda regularia habentur in XV chordis. Unum gravium*[5]*, quia sonum reddit gravissimum, secundum finalium, quia omnis melodia regulariter in eo finitur, tertium superiorum, eo quod duobus inferioribus constitutum est superius, quartum excellentium, quia omnia in melo suo excellit alia. Quintum te-*

Berno, Prologus in Tonarium (Gerbert II, 63): eoquod sit infra finalium et reddat sonum omnium gravissimum. Tetrachordum finalium, eoquod in eo finis sit omnium tonorum legitime currentium. Superiorum, quod sit superius constitutum. Excellentium, quia excellit sonos trium aliorum.

---

[1] Die Kapitelüberschrift fehlt. Aus dem freigelassenen Raume ist aber ersichtlich, daß der Schreiber denselben nachträglich und zwar farbig ausführen wollte.

[2] Das durch Boetius dem Mittelalter überlieferte Zweioktavensystem der Griechen

$$\overset{a}{A - a}$$

von $A-a$ war von den Reichenauer Theoretikern wieder aufgenommen und ihrer Lehre zu Grunde gelegt worden; *chorda* ist gleich *vox*, *sonus* zu fassen.

[3] Die Etymologie des Wortes *diatonicus* ist wohl den mangelhaften griechischen Sprachkenntnissen der damaligen Zeit zuzuschreiben. Vielleicht war auch, wie sich aus »*duo toni per totum habentur ante semitonium*« vermuthen lässt, für den Verfasser der Gedanke an eine in der Volksmusik bestehende Durskala, für deren Vorhandensein viele Anzeichen in der mittelalterlichen Theorie sprechen, leitend gewesen.

[4] Dieser Satz mag durch einen unwissenden Abschreiber hineingekommen sein; denn er steht in zu schroffem Gegensatz zu der wohlüberlegten Schreibweise unseres Verfassers. Wäre nämlich die gegebene Etymologie richtig, so würde ja *diapason* die Doppeloktave sein.

[5] Die Tetrachordnamen *graves*, *finales*, *superiores*, *excellentes* finden sich zuerst bei Notker.

trachordum[1] *quod dicitur synemmenon, istis quatuor tetrachordis*[2] *apponitur, propter cantum incompositum.*[3] *Novem etiam modi debent in melo intitulari, qui diversa positione a compluribus*[4] *denotantur, sed hoc termino nunc temporis a valentioribus intelliguntur.*

[*Versus Hermanni ad discernendum cantum.*][5]

Ter tria iunctorum sunt intervalla tonorum
Iam nunc unisonos exequat vocula ptongos
Nunc prope consimilem discernit limma[6] *canorem*
Nunc tonus affini tribuit discrimina voci
Nec non assidue coniunctim limma tonusque
Et duo saepe toni pariter sibi continuati
Sepeque dulcisonas moderans diatessaron odas
Et crebro grate mulcens aures diapente

cf. Musica Hermanni Contracti Gerbert II, 149 f.

[1] Das *tetrachordum synemmenon* ist aus der griechischen Musik (Boetius) durch Hucbald in die mittelalterliche Theorie hineingetragen. Diese Übertragung bedingte den folgenreichen Schritt der Einführung eines *b. rotundum* neben ♮ *quadratum*. Die selbständige mittelalterliche Musiktheorie (Hermannus Contractus) verwirft das *tetrachordum synemmenon*.

[2] In der Handschrift steht *chordis*.

[3] Ein *cantus incompositus* kann nichts anderes sein, als ein Gesang, welcher aus verbundenen Tetrachorden besteht. Der Ausdruck kommt sonst nicht vor. Bei Boetius *Inst. Mus.* I 23 bezeichnet *incompositus* die Unzerlegbarkeit eines Intervalles. So ist z. B. das *trihemitonium* im chromatischen Geschlecht *incompositum*, *non incompositum* aber im diatonischen, da es hier aus *tonus* und *semitonium* besteht.

[4] Auch Hucbald und Berno hatten *9 modi*. Diese Theoretiker werden wahrscheinlich mit den *complures* gemeint sein. *Modus* ist übrigens nicht Zusammenklang, sondern melodisches Intervall.

[5] In der Handschrift ist Raum zur Überschrift freigelassen. Die Verse finden sich in Handschriften von Wien, Leipzig, Ottobeuren, St. Blasien, St. Gallen und sind als Hermannisch verbürgt.

[6] *Limma* oder *diesis* (Philolaus) ist der diatonische Halbton der Griechen, dessen Lehre durch Boetius dem Mittelalter überliefert wurde. Er hat das Verhältniß 243 : 256, welches man erhält, indem man die pythagorische Terz 64 : 81 von der Quarte 3 : 4 abzieht.

Interdumque toni bino cum limmate[1] *terni*
Ac quandoque tonis connexum limma quaternis
Haec si voce notisque simul discernere novis
Quemvis distinctum potes his mox pangere cantum
Discernendo thesin[2] *sine praecentore vel arsin.*

Fol. 182. v.

Є *voces unisonas aequat,*
S *semitonii distantiam signat,*
τ *toni differentiam tonat,*
$\frac{S}{\tau}$ *s cum t semiditonum statuit,*
$\frac{\tau}{\tau}$ *t duplicata ditonum titulat.*
D *diatessaron simphoniam denotat,*
Δ *Delta diapente consonantiam discriminat,*
$\frac{S}{\Delta}$ *delta cum s bina cum tritono limmata docet*
$\frac{\tau}{\Delta}$ *delta cum t quaternos cum limmate tonos, maximum videlicet in cantilenis nostris phtongorum*[3]*, intervallum determinat. Sed hae notae cum punctis*[4] *remissas, sine punctis intensas vocum differentias discernunt praetexatas.*

Diapason habet VII species. Prima species diapason incipit in proslambanomenos et pertingit in

cf. Musica Hermanni Contracti Gerbert Scriptores II.

---

[1] Der unkorrekte Ausdruck *bino cum limmate* ist wohl nur des Verses wegen gewählt.

[2] *thesis = depositio* } *cantus.*
arsis = elevatio }

[3] Der Verfasser der *quaestiones in musica* definirt: *Phtongi autem non quicunque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spatiis melo sunt apti. Junge ergo duos phtongos quasi duas litteras et fit vel tonus vel semitonium.* Diese Definition stimmt mit der des Berno im *Prologus in tonarium* überein: *Graeci vocant phtongos certos et determinatos sonos quasi a similitudine loquendi.* cf. ferner Hucbald *De harm. instit.* Gerbert I, 107 und Boet. *Inst. M.* I, 8.

[4] Nicht unmöglich wäre es, daß der Punkt seine Bedeutung aus der Neumenschrift erhalten hätte.

mese a, secunda in hypate hypaton et ascendit in paramese ♮. Et ita procedendo ultima incipit in lichanos meson G et ascendit in paranete hyperboleon g.

De speciebus diapente et diatessaron.

Diapente habet IV species, diatessaron tres.[1] *Prima species diatessaron, constans ex tono, semitonio et tono, incipit in lichanos hypaton D et pertingit in lichanos meson G. Sed prima species diapente constat ex prima specie diatessaron, assumens unum tonum superius a lichanos meson in mese. Secunda species diatessaron constat ex semitonio duobusque tonis ab hypate meson E in mese a. Sed secunda species diapente unum tonum assumit*[2] *superius ex adiutorio diatessaron a mese a in paramese ♮.*[3] *Tertia species diatessaron constat duobus tonis et semitonio a lichanos meson G in trite diezeugmenon c. Sed tertia species diapente perficitur ex eadem specie diatessaron unum tonum inferius assumendo a lichanos meson G in parhypate meson F. Quarta species diapente constat ex prima specie diatessaron superius a mese a in paranete diezeugmenon d, idest tono, semitonio et tono, et assumit unum tonum inferius a mese a in lichanos meson G.*

---

[1] Die hier entwickelte Lehre von den Quart- und Quintgattungen ist weder Eigenthum Berno's (*Prolog. in Ton.* 5 Gerbert II, 67, 1), noch kann sie Hucbald (*De harm. instit.* Gerbert I 122) oder Bernelinus (Gerbert I, 313, 1) zugeschrieben werden. Ihr Verfasser ist unbekannt und muß es schon zu Berno's Zeit gewesen sein, da dieser ihn sonst genannt hätte.

[2] In der Handschrift steht *assumet.*

[3] Die Handschrift hat *ab hypate meson E in parameson ♮*, welches zu verbessern war, da doch der hinzugenommene Grenzton näher bestimmt werden soll.

[1] *Modulatio*[2] *proti et eius discipuli in suo diapente:*[3] *Principium ego sum et finis, deuteri et eius discipuli sic: duo caritatis praecepta sunt, tritiet eius discipulisic: Tria sunt munera preciosa,*[4] *tetrardi et eius discipuli sic: Nomen domini tetragrammaton.*[5]

Inceptio autentorum et eorum discipulorum sic dinoscitur. Omnis autenticus regulariter potest incipi in sua finali, vel per magistratum finalis usque ad suum diapente, sed inferius regulariter tantum protenditur ad unum tonum.

Discipuli autem eandem regulam habent in diapente quam et magistri, sed inferius pertingunt per inceptionem ad diatessaron sive diapente.

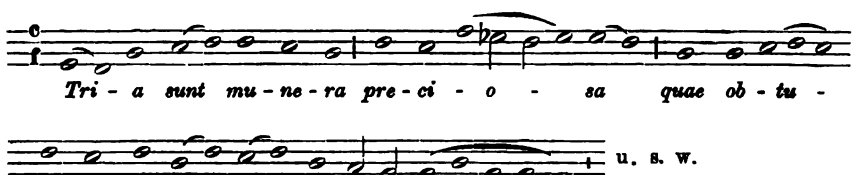
---

[1] Die Verknüpfung der Theile ist hier sehr lose, da wohl von den *species diapason*, nicht aber von den *tropi* oder *toni* geredet worden ist.

[2] *modulatio* ist die natürliche Folge der Töne.

[3] Die Handschrift hat *diapason*. Der Fehler wie auch der Sinn der Stelle wird klar durch Berno (Gerbert *Script.* II, 79,1): *Nunc igitur ponamus singulorum diapente, uniuscuiusque a proprio finali incipientes et per quinas syllabas, connumeratis quae in medio sunt vocibus, ascendamus; itemque per alias quinas in usque finales simili modo descendamus.* Es finden sich bei Berno dieselben Beispiele. Diese sind mit Ausnahme von *tria sunt munera preciosa* keine Antiphonenanfänge sondern Memorialverse.

[4] Es gab eine Antiphone *proti plagalis: Tria sunt munera* (*Guido Aretinus de modorum formulis, Coussemaker* II 88); die Melodie, die ich in mehreren alten Antiphonarien (Neumen auf Linien; ungefähr *saec.* XII) gefunden habe, ist eher authentisch zu nennen.



[5] Zur Erklärung des Wortes *tetragrammaton* vergleiche *Aureliani Reom. Mus. Discipl. cap. VIII* (Gerbert I, 40, 1). *Tetra enim apud Graecos quatuor dicuntur, unde et nomen Dei tetragrammaton, eoquod quatuor litteris scribitur.*

De terminationibus seculorum amen.[1]

Qui voluerit discernere terminum seculorum amen autenticorum et eorum discipulorum, tali inceptione considerabit. Terminus euouae proti et lateralis deuteri et subiugalis triti in chorda incipitur, quae mese idest media[2] *dicitur.*[3] *Deuteri triti et discipuli tetrardi in trite diezeugmenon, idest iuxta tertiam disiunctam. Tetrardi in paranete diezeugmenon idest iuxta ultimam disiunctam.*

Omne melum compositum, si in sua finali vel per magistratum finalis incipitur et suum diapente[4] *non transgreditur, inferius autem finali ad unam chordam protenditur, quia diapente amborum, idest domini et servi, est commune, etiam melum erit commune verbi gratia: Biduo vivens,*[5]

Berno, Prologus in Ton. (Gerbert II, 72 Spalte 2). Si vero ad diapente quidem pervenit et nec supra nec infra diatessaron habet, quia diapente amborum commune est, cantus quoque communis sit [ita tamen ut eorum alteri tribuatur, cuius et

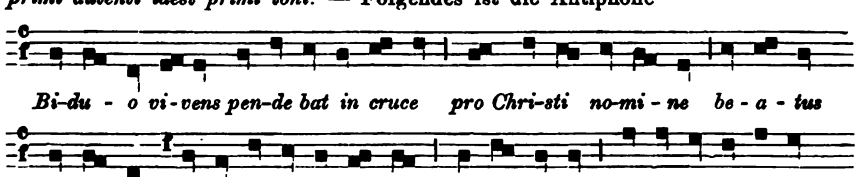
[1] Dem Schlusse eines Gesanges pflegten die Worte: *Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum amen* hinzugefügt zu werden. Dieser Satz wurde gewöhnlich auf *seculorum amen* verkürzt und noch dadurch vereinfacht, dass man aus diesen beiden Worten nur die Vokale herauszog. Jeder *modus* hatte mehrere *seculorum amen.*

[2] In der Handschrift steht *medium*, wie auch im folgenden *iuxta tertium disiunctum* und *iuxta ultimum disiunctum.* Doch ist wohl hier *chorda* zu ergänzen und daher die weibliche Form zu wählen.

[3] Die Anfangstöne des *seculorum amen* werden auch *tenores* genannt. cf. Cotto XI. (Gerbert II).

[4] Die Handschrift hat *diapason.*

[5] Die Antiphone *Biduo vivens* muß, wie aus Coussemaker, I, 422 ersichtlich ist und es uns C. 184 (*Domni Guidonis Abbatis in Caroli loco Regulae de arte musica*) berichtet wird, von manchen dem zweiten Tone zugerechnet worden sein. Dort heißt es: *Miror ergo, quare illa antiphona »Biduo vivens« dicatur esse secundi modi, quia et frequenter tangit quartam et in ea moratur et propriam habet compositionem primi autenti idest primi toni.* — Folgendes ist die Antiphone



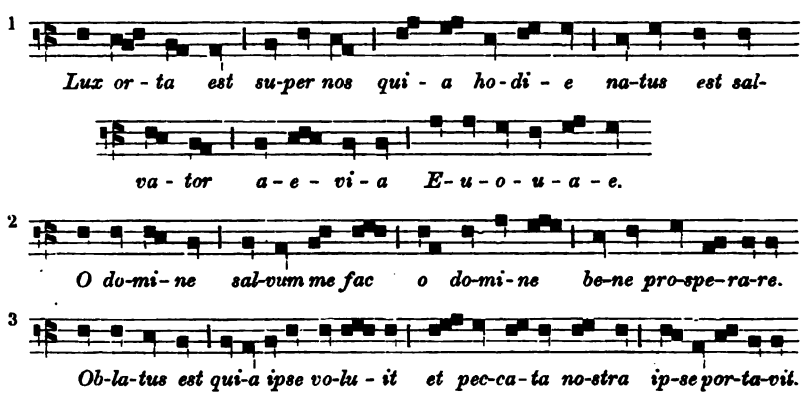
Aevia sind die Vokale aus Alleluia.

Lux orta est[1] *et aliae quam plurimae, quae proto aptantur ex consuetudine. Has vero quae simili modo incipiunt et in eundem locum ascendunt et descendunt, idest: O domine salvum,*[2] *Oblatus est*[3] *et alias subiugali adaptamus, quia has frequentior illi contulit usus.*

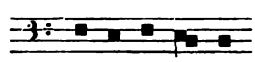
Sed melum quod non pertingit ad diapente, sive inferius diatessaron habuerit sive non, pro imperfectione sui plagi adaptabitur ut subscriptae testantur antiphonae: Benedicat nos[4], *frequentior usus habetur. Ecce has antiphonas vel his similes] idest: Biduo vivens Lux orta est ad protum canimus. Has vero quae simili modo incipiunt, in eundem locum ascendunt ac descendunt in eundem, idest ant. O domine salvum ant. oblatus est ad subiugalem eius canimus.* [s. obige Klammer.]

Berno Prol. i. T. G. II. 72, 2.

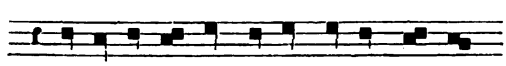
Si quis cantus a finali suo ad diapente non pertingit, nec diatessaron inferius habet pro sui brevitate vel imperfectione solemus cum subingali designare; exempli causa



[4] Die Antiphone *Benedicat nos* habe ich in ihrem ganzen Wortlaut nicht feststellen können. Coussemaker giebt in dem *Intonarium* des Abtes Oddo den Anfang folgendermaßen:



Dieser stimmt aber nicht ganz mit der Neumirung überein, die uns der Vrf. der *Quaestiones in Musica* giebt, welcher die Stelle von *Sed melum — iudicandus* wörtlich aufweist *Benedicat nos deus deus noster* =



In omnem terram,[1] *Beata mater,*[2] *Juste et pie.*[3]

Si quis autem cantus non legitime inceperit, vel in processu sic se variaverit, ut ad debitum finem regulariter occurrere non potuerit, ita ut alio tono incipiat et alio finiatur,

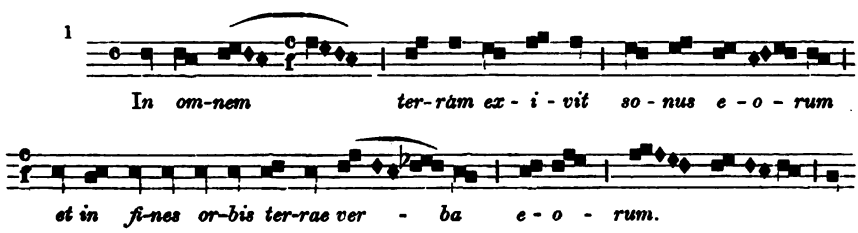
Fol. 183 v.

hic inquam cantus nothus est iudicandus.

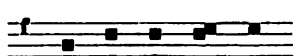
Prius autem huius modi cantus diligenter debet considerari, si vel inter protum et eius subingalem: Benedicat nos deus deus noster. Beata mater. Celi celorum. In omnem terram. Juste et pie. Juste iudicate.

Berno P. i. T. G. II 77, *Ceterum si quis cantus contra legem finalium ortus inceperit, vel aliter contra regulam in processu variaverit, nec debito fini occurrerit, ita ut ab uno tono ordiatur, et in alio terminetur, hic talis magis nothus quam legitimus est iudicandus.*

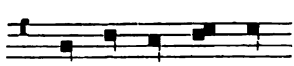
1



Bezüglich des Tonumfanges stimmt diese Antiphone mit dem oben gesagten überein, nicht aber bezüglich des *modus*. Im *Intonarium* des *Oddo* ist der Anfang folgendermaßen gegeben:

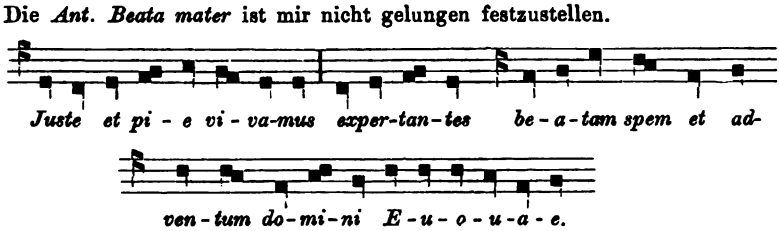


Dies entspricht ungefähr dem neumirten Beispiel in den *Q. i. M.*: *In omnem terram* =



2 Die *Ant. Beata mater* ist mir nicht gelungen festzustellen.

3



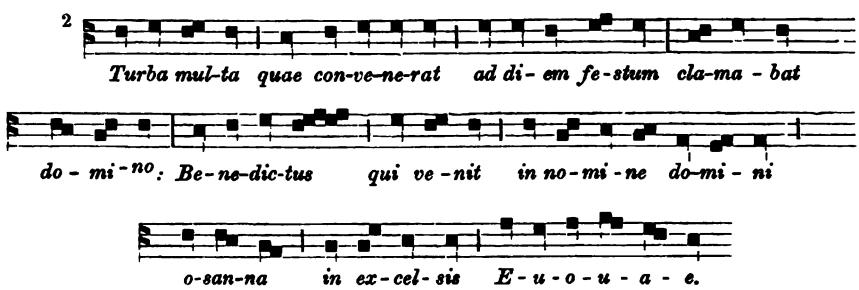
cf. das neumirte Beispiel in den *Q. i. M. Juste et pie.*

in transpositis[1] *vel transformatis possit cantari. Unusquisque enim tonus transformatos habet modulos vel transpositos, ut si quis cantus in membris finalium propter deficientia ibidem semitonia non possit decurrere, in transpositis vel transformatis decenter possit procedere, quod studiosus cantor diligenter debet attendere. Ad quod comprobandum licet praesto sint plurima, duo tamen sufficere videntur exempla, ut ex similibus colligantur similia. Turba multa,*[2] *quae si in membris finalium cantetur, in eo loco in nomine domini in mi scilicet syllaba defectum patietur.*

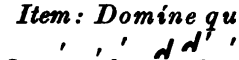
[1] Das *vel-vel* zu Anfang scheint auf Verschiedenheit von *transpositus* und *transformatus* hinzudeuten. Dem widersprechen aber die nächsten Sätze. Eine Erklärung der Bedeutung giebt Engelbert IV, 38 (G. II, 365): *Cum propter mutatam aliquam consonantiam per occursum semitonii transpositi compellimur cantum alicuius toni non in loco sibi proprio et naturali incipere aut finire, sed in consimili* (*Quarte* oder *Quinte*), *tunc dicitur cantus sive tonus transformatus sive transpositus. Dicitur autem transpositus, quia sua inceptio et terminatio transponitur a sua sede naturali ad consimilem; et dicitur transformatus, quia ex tunc, cum est transpositus, non decantatur in naturalibus speciebus diatessaron et diapente et diapason illius toni, sed in consimilibus secundum formam, et aliis secundum locum et sedem naturalem.*

Einige Theoritiker haben indessen die beiden Ausdrücke auch unterschieden. *cf. Q. i. M.: Transformatus modus dicitur qui trans formam propriae qualitatis in formam convertitur alterius proprietatis, ita ut melodia plerumque magis videatur eius esse modi, cuius non est, quam eius, cuius est. Quae vitiosa transformatio maxime fit per b molle et frequentius in septimo et octavo tono, quando scilicet cantilena per synemmenon decurrit tetrachordum, ut G sonet protum. Transpositus modus dicitur, qui a propria sede in socialem chordam cantandus transponitur. Differt autem a transformato, quod ille fit vitio, iste regulariter et necessario.*

[2]



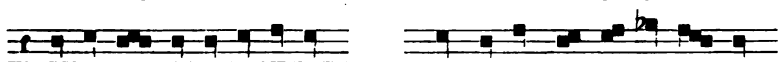
Item: Domine qui operati in



eo loco in tabernaculo tuo.[1] *Ceterum multa sunt vitiata in cantionibus tam nocturnis quam diurnis, maxime in antiphonis, quae ex psalmis compositae sunt, cantorum vel inscitia vel incuria, quae facile possent corrigi, si inolita consuetudo ab ore cantantium posset evelli. Qua propter, ut iam praefati sumus, peritus cantor caute debet inspicere, utrum(ne) cantus regulari a sua finali incipiat ordine, si legitime currat, ne quid naturali vitiata qualitate absonum fiat, si rata tonorum semitoniorumque dimensione bene conveniat, ne extra metam inferius superius-*

Berno. P. i. T. Gerb. II. 73, 1. *Quamquam haec regula partim cantorum inscitia, partim longo usu inveterato constat omnino in multis vitiata, tum in quotidianis antiphonis, quae inveniuntur compositae ex psalmis, tum etiam in aliis plurimis cantionibus, in nocturnis videlicet ac diurnis. Quod quidem ad regulam aliquatenus posset corrigi, si inolita consuetudo ab ore cantantium potuisset ullo modo evelli.* — Gerbert II 74, 1. *Propter huius modi aliosque devios errorum anfractus debet peritus cantor caute inspicere, utrum cantus regulari a suo finali incipiat ordine, an legitime currat, ne quid naturali vitiata qualitate absonum fiat, si rata tonorum semitoniorumque dimensione consonantiae bene conveniant, ne extra metam in-*

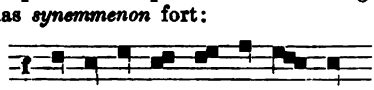
[1] Die Antiphone war nicht festzustellen, die Neumirung ergab folgendes:



Do-mi-ne qui o-pe-ra-ti *in ta-ber-na-cu-lo tu-o*

Über diese Antiphone spricht Oddo: *Dialogus de Musica, cap. VI.* (Gerbert I, 256, 2) *In antiphona: »Domine qui operati sunt» haec diligentius probari poteris: nam si eam incipias in sexto modo, ut multi probant, in F littera, non discrepabit ab eo modo usque ad semitonium, quod est »in tabernaculo tuo« in una syllaba. Sed quia in usu ita est et bene sonat, emendari non debet. Sed inquiramus, an forsitan in alio tono incipiatur totaque in eo modo consona inveniatur eamque emendari opus non sit.*

Incipe itaque eam in G littera, hoc est, in octavo modo et regulariter in eo stare probabis. Unde quidam incipiunt Domine sicut: Amen (amodo?) dico vobis. Ex quo comprehenditur, quia imperitus musicus est, qui facile ac praesumptuose plures cantus emendat, nisi prius per omnes modos investigaverit, si forsitan in aliquo stare possit; nec magnopere de similitudine aliorum cantuum, sed de regulari veritate curet. Quod si nullo tono placet, secundum eum tonum emendetur, in quo minus dissonat. Atque hoc observari debet, ut emendatus cantus aut decentius sonet, aut a priori similitudine parum discrepet. Läßt man demgemäß die Antiphone auf *G* anfangen, so fällt das *synemmenon* fort:



que canendi exordium sumat, si ad finalem recto legis tramite recurrat, qui finales illius et illius cantilenae existant. Haec est autem regula ad quodlibet melum inchoandum, ut nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiat, sed intra novem illos modos superius dictos inceptiones suas cohibeat. [1]

Considerandum quoque est quod sicut grammaticae ita insunt vitia musicae, quae peritus cantor tanto magis vitare debet, quanto haec ars caeteras liberales artes antecellit. Nam ut illud appellavi de caritate, [2] *etiam de hac inferam. Aliarum scientia destruetur, haec nunquam excidet.*

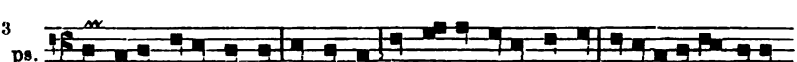
Fol. 184 r.

Etenim cum psalmista praemitteret: Psallite deo nostro, psallite, psallite regi nostro, psallite — ad postremum intulit — psallite sapienter. [3]

Quemadmodum igitur in syllabis aliae producuntur, aliae corripiuntur, ita et in melodiis aliae cursim, aliae morose, aliae perfecte sursum, aliae retractim, aliae graviter, aliae mansuete et vario modo, prout se habet cantilenae dignitas, promendae sunt. Unde et in cantionum libris tam nocturnis quam diurnis [4] *inferius aut superius canendi exordium sumat, si ad finalem suum recto legis tramite recurrat, qui finales illius et illius existant . . . . . — Et haec est eorum regula ad quodlibet melum inchoandum, ut nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem locum aliquando incipiant, sed inter eas octo voces vel aliquando novem initia sua cohibeant.*

[1] Die Ausdrucksweise unseres Verfassers ist klarer, als die des Berno. Unter dessen 8 oder 9 *voces* sind offenbar die Töne zu verstehen, welche sich aus der Summation der oberen Quinte und unteren Quarte oder Quinte ergeben.

[2] *caritas* ist nicht als Stoff aufzufassen, über welchen er gehandelt hat.



[4] Um bequemer gebraucht werden zu können, scheinen die Antiphonarien in zwei Theile zerlegt worden zu sein, in einen für die kanonischen Stunden der Nacht und einen für die des Tages.

veniuntur notulae ex alphabeto neumis appositae, quae idipsum significent,[1] *verbi gratia a. c. g. l. m. s. t. Inveni praeterea cuiusdam industrii admodum musici, non contemnendum huius modi exemplar, per omnes ordinatim alphabeti litteras cum significationibus suis. Quod hic ponere mihi quidem non pigrum, studiosis autem fortassis non erit ingratum: a ut altius elevetur admonet, b ut bene gravetur sive teneatur, c ut cito dicatur, d ut deprimatur, e ut equaliter sonetur, f ut cum fragore feriatur, g ut in gutture garruletur gradatim; h ut sicut ipsa in scriptura aspirat, ita et in nota idipsum faciat; i inferius insinuat; k licet apud latinos parum vel nihil valeat, apud nos tamen allemannos klenke i. e. clange significat; l levare neumam, m mediocriter moderari melodiam; notare n significat; o figuram sui in ore cantantis ordinat, p pressionem vel perfectionem significat; q in significationibus notarum*

Notker Balbulus in dem Brief an Lantpert (cf. Gerbert I, 95) *a ut altius elevetur, admonet, b secundum litteras quibus adiungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur sive teneatur, belgicat; c ut cito vel celeriter dicatur, certificat; d ut deprimatur demonstrat; e ut equaliter sonetur eloquitur; f ut cum fragore seu frendore feriatur, flagitat; g ut in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur; h ut tantum in scriptura aspirat ita et in nota idipsum habitat; i iusum vel inferius insinuat gratitudinemque pro g interdum indicat; k licet apud latinos nihil valeat, apud nos tamen allemannos pro χ graeca positum chlenche idest clange clamitat; l levare laetatur; m mediocriter melodiam moderari mendicando memorat; n notare, hoc est noscitare notificat; o figuram sui in ore cantantis ordinat; p pressionem vel prensionem praedicat; q in significationibus notarum cur quaeratur, cum etiam in verbis ad nihil aliud*

[1] Aus dem Conjunctiv *significent* läßt sich ein gewisser Zweifel an der Richtigkeit der Notkerischen Erklärung herauslesen. Dieser Zweifel ist ganz berechtigt, denn nach Notker's Ausdeutung sagen die Buchstaben uns nichts anderes, als was die Neumen schon ausdrücken. Ganz richtig sagt Joh. Cotto XXI (Gerbert II, 259): *Sed etsi eis (scl. litteris) tribuatur aliqua certa significatio, non tamen per hoc exstirpatur omnis dubitatio, dum cantor adhuc manet incertus de* **modo** *intensionis et remissionis.* cf. die versuchte Deutung der Buchstaben bei Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878.

Vergleiche ferner: P. A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen, Einsiedel und New-York, 1858.

rum non invenitur; r rectitudinem vel crispationem significat; s sursum scandere; t trahere.

Quae reliquae sunt litterae in significationibus notarum nihil valent. [1]

Accidit, etiam ut per cola[2] *et commata totius cantilenae periodus texatur, ut per singulas sensus caesuras ad finalem suum recurrat. Qui modus cantandi pulcherrimus et rectissimus, ut in illa antiphona: a progenie in progenies.*[3] *Item: fecit misericordiam dominus, ita et per singulas sensus caesuras usque ad finem. Similiter in illa: Gaude et*

scribatur, nisi ut sequens v vim suam amittere quaeritur; r rectitudinem vel rasuram non abolitionis sed crispationis rogitat; s susum vel sursum scandere sibilat; t trahere vel tenere debere testatur etc.

---

[1] Der Verfasser der *Quaestiones in Musica*, welcher die Lehre von den Romanusbuchstaben dem vorliegenden Traktate entlehnt hat, schließt folgendermaßen: *Q et reliquae litterae in significationibus notarum probantur nihil valere. Sed et ex suprascriptis omnibus has tantum in nostris antiphonariis frequentari repperimus. a. c. e. h. i. m. s. t. Haec ut praediximus in canendo fuit antiquis cantoribus consideratio, quae iamdudum obiit, immo sepulta est.* Zieht man nun in Betracht, wie wenige Schriftsteller des 11ten und 12ten Jahrhundert überhaupt nur eine Kenntniß der Romanusbuchstaben ahnen lassen und die meisten von ihnen dieselben nur oberflächlich berühren, so scheint mir die Behauptung Schubiger's, daß die Kenntniß der Romanusbuchstaben im 11ten und 12ten Jahrhundert von großer Ausdehnung gewesen sei, mit obiger Stelle zusammengehalten, ziemlich hinfällig.

[2] Die Ausdrücke *colon, comma, periodus* sind der Grammatik entlehnt. Nach der *Musica enchiriadis* ist *colon* = 2 oder mehr *commata*. Ein *comma* besteht aus *elevatio* und *depositio*. Der Abstand vom höchsten und tiefsten Ton eines *comma* heißt *diastema*. Mehrere *cola* bilden eine Periode *(periodus)*. Cotto scheint die Begriffe *colon* und *comma* mit einander vertauscht zu haben. Cotto X: *In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur, quando per legitimum punctum sententia divididur, comma; quando sententia ad finem deducitur, periodus est; Verbi gratia Anno XV imperii Tiberii Caesaris, hic in omnibus punctis colon est, deinde ubi subditur, sub principibus sacerdotum Anna et Caipha, comma est; in fine autem versus ubi est Zachariae filium in deserto, periodus est. Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est, cum in medio ad finalem reducitur, comma est, cum in fine ad finalem pervenit, periodus est.*

[3] Die Antiphone *A progenie in progenies* war nicht festzustellen.

laetare[1] *et in aliis quam plurimis quas longum est enumerare.*

De finalibus autenticorum et discipulorum.

fol. 184 v.

His breviter praelibatis, quae ratio in compositione cantus debeat observari, diligenter a nobis debet considerari. Et primum quidem de finalibus singulorum dicamus, quia de inceptionibus superius succincte notavimus.

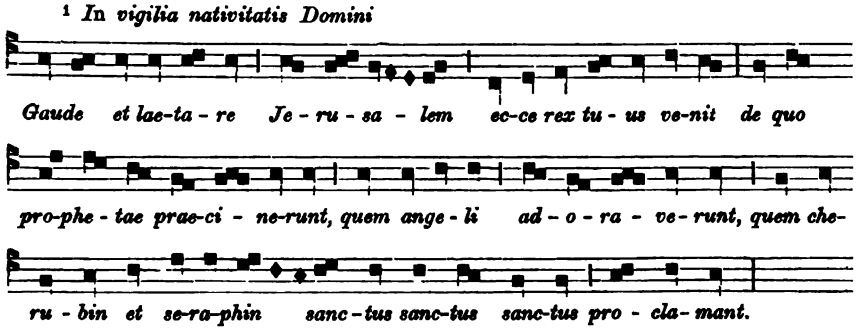
Cantus igitur primi magistri eiusque discipuli[2] *in lichanos hypaton idest in D*[3] *finitur, secundi eiusque discipuli in hypate meson, idest in E, tertii eiusque discipuli in parhypate meson, idest in F, quarti et eius discipuli in lichanos meson, idest in G terminatur. Primus igitur magister protus appellatur, eiusque discipulus plagis proti nominatur. Secundus magister dicitur deuterus, eiusque discipulus lateralis illius, tertius tritus, subiugalis subditus eius, quartus tetrardus; discipulus eius habetur octavus. — Quoniam inceptiones, nomina et finales eorum diximus, intensionis et*

Anonym. I (Gerbert I, 336). *Cantus igitur primi magistri eiusque discipuli D finitur, secundi eiusque discipuli E, tertii eiusque discipuli F, quarti*

eiusque discipuli G.

Anonym. I (Gerbert I 336, 2). *Sed quoniam nomina et finales eorum diximus, intensionis et remis-*

[1] In *vigilia nativitatis Domini*



[2] Die Ausdrücke *magister*, *discipulus* sind der Reichenauer Schule eigenthümlich.

[3] Die Tonbuchstaben fehlen in der Handschrift. Aus dem freigelassenen Raume geht hervor, daß der Schreiber sie nachträglich farbig hinzufügen wollte.

remissionis limites aperiamus. Sed quoniam regula intensionis et remissionis antiquorum aliquantulum discrepat a sententia iuniorum, ponamus sententias singulorum, prius tamen antiquorum.

Antiquorum intensionis et remissionis regula.[1]

Primus igitur magister ascendit, ab ipsa finali ad nete diezeugmenon, idest e litteram et descendit ad proslambanomenos, idest A; eius vero discipulus intenditur ad mese, idest a, vel paramese, quae est ♮, et remittitur ad eandem, ad quam et magister. Secundus magister intenditur ad trite hyperboleon, idest f, et remittitur ad hypate hypaton, quae est B; eius vero discipulus intenditur ad trite diezeugmenon, idest c, et remittitur ad eandem, ad quam et magister eius. Tertius magister ascendit ad paranete hyperboleon, quae est g, et descendit ad hypate hypaton, idest B; eius vero discipulus intenditur ad paranete diezeugmenon, quae est d, et remittitur ad eandem, ad quam et magister eius.

Quartus magister ascendit ad nete hyperboleon, quae est $\overset{a}{a}$, *et descendit ad lichanos hypaton, quae est D; cuius discipulus intenditur ad nete diezeugmenon, quae est e, et remittitur item ad lichanos hypaton, quae est D. Haec antiqua*

sionis limites aperiamus.

Anonym. I (Gerbert I, 336, 2).

Primus magister ascendit ad P[e][2] *et descendit ad A.* [*A*]

eius vero discipulus intenditur ad H [*a*] *vel M[♮]et remittitur ad idem A.* [*A*]

Secundus magister ascendit ad Q[f]et descendit ad B [*B*];

eius discipulus intenditur ad N[3] [*c*] *et remittitur ad idem B.* [*B*]

Tertius magister ascendit ad R[g]et remittitur ad C [*C*];

cuius discipulus intenditur ad O[d]et descendit ad idem C. [*C*]

Quartus magister intenditur ad S $\left[\overset{a}{a}\right]$ *et descendit ad D* [*D*];

cuius discipulus intenditur ad O[d]et descendit ad idem C. [*C*]

Haec est enim intensionis eorum

[1] Der Raum für die Überschrift ist nicht ausgefüllt, die Tonbuchstaben sind nach den griechischen Tonnamen von mir hinzugefügt worden. Die Ausdrücke *intensio* und *remissio* sind vom Anspannen und Nachlassen der Saite gewonnen und sind gleichbedeutend mit *elevatio* und *depositio*.

[2] Anonymus I bedient sich zur Bezeichnung der Töne der Buchstabenreihe *A-S* mit Ausschluß von *I-L*. Das *A* ist aber hier im Gegensatz zu Boetius wirklich der *Proslambanomenos A*.

[3] Gerbert hat: *intenditur ad Q*. Dann wäre aber sowohl die *elevatio* als auch die *depositio deuteri autentici* und *plagalis* gleich.

est antiquorum intensionis et remissionis regula[1], *quod veris assertionibus in quibusdam probari poterit cantionibus. Sed iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes*[2] *non ex toto consentiunt, non ex toto dissentiunt. Aiunt enim inter modos esse certas oportere differentias, ut, cuiuscunque sint, cognoscere possimus cantilenas. Si enim primus modus a nete diezeugmenon [e] remittatur ad proslambanomenos [A], secundus vero a paramese [♮] ad eandem proslambanomenos [A], si inter mese [a] et proslambanomenos [A] cantus non excedens componatur et in lichanos hypaton [D] utriusque finali regulariter terminetur, incertum [est],*[3] *cui potius deputetur.*[4]

Pari modo si tertius a trite hyperboleon [f] ad hypate hypaton [B] deponatur, quartus vero a trite diezeugmenon [c] ad eandem hypate hypaton [B] remittatur, cantus, qui inter paramese [♮] et hypate hypaton [B] compositus in hypate meson utriusque finali finitur, cuius potius sit, incertum habetur. Idem contingit in caeteris. Ad hanc ergo incertitudinem propulsandam, iuniorum comprobamus regulam. Cuius, quoniam est probabilior, tractatus fiat diligentior. Finales, uti praediximus, serventur, intensiones et remissiones aliquantulum varientur.

antiqua regula et remissionis, quod probari potest in multis cantilenis . . . . . Sed iuniores subtilius et acutius diiudicantes et certius legaliusque discriminantes non ex toto consentiunt nec ex toto dissentiunt.

Aiunt enim inter modos esse certas oportere differentias, ut, cuiuscunque sint, cognoscere possimus cantilenas. Sed si primus modus remittatur ad A [A]

secundus vero ab M [♮] ad idem descendit A [A], si inter H [a] et A [A]
cantus non excedens componatur et in D [D] finali utriusque regulariter terminetur, incertum est, cui potius deputetur.

Pari modo si tertius a Q [f] deponatur ad B [B], quartus vero ab N [c] ad idem remittatur B [B], cantus qui intra

M [♮] et B [B] compositus est,

finitur, cuius potius duorum sit, incertum habetur. Idem contingit in caeteris, ad quam incertitudinem propulsandam iuniorum comprobamus regulam, cuius,
quoniam est probabilior, tractatus fiat diligentior. Finales, uti praediximus, serventur, intensiones vero et remissiones aliquantulum varientur.

---

[1] Bei der älteren Regel unterscheiden sich also *magister* und *discipulus* nur dadurch, daß ersterer bis zur None, letzterer bis zur Sexte aufsteigt. Der Abstieg ist bei beiden derselbe.

[2] Der Ausdruck *iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes* ist im 11ten und 12ten Jahrhundert typisch.

[3] Nach Anonymus I ist wohl *est* zu ergänzen.

[4] Die Worte von *iuniores — deputetur* finden sich auch in der eingeschobenen Stelle bei *Berno Prologus* (Gerbert II, 71).

Regula intensionis et remissionis secundum iuniores.[1]

Primus modus intenditur ad paranete diezeugmenon, quae est d, aliquando vero ad nete diezeugmenon idest e, remittitur autem ad parhypate hypaton, idest C, continens quartam inter lichanos hypaton et paranete diezeugmenon diapason formam[2] *supra vero et infra diapason chordam. Secundus modus ascendit ad mese, idest a, aliquando ad trite diezeugmenon, idest c, descendit ad proslambanomenos, idest A, possidens inter hanc et mese primam*[3] *diapason speciem* [*supra vero vocem*].[4] *Tertius modus intenditur ad nete diezeugmenon, idest e, aliquando ad trite hyperboleon, quae est f, remittitur vero ad lichanos hypaton, idest D, possidens quintam inter hypate meson et nete diezeugmenon diapason speciem, supra vero et infra vocem. Quartus modus ascendit ad paramese, quae est* ♮, *aliquando ad trite diezeugmenon quae* [*vel id*]*est c, descendit ad hypate hypaton, quae est B, continens secundam inter hanc et paramese diapason formam, supra diapason vero chordam. Quintus modus*[6] *intenditur*

Anonym. I (Gerbert I, 337).

Primus modus intenditur ad O [*d*], *raro autem ad P (e), descendit ad C (C), continens quartam inter D et O diapason formam, supra vero et infra chordam.*

Secundus modus ascendit ad H(a), raro autem ad M (b ♮*) vel I (?), remittitur ad A, possidens primam inter A et H diapason speciem, supra vero rarenter vocem; et hi sunt primus magister eiusque discipulus. Tertius modus intenditur ad P (e), raro autem ad Q (f)*

descendit ad D (D) . . . possidens quintam inter E et P diapason speciem, supra vero et infra vocem.

Quartus modus ascendit ad M (♭, ♮), *raro autem ad N (c), demittitur*[5] *ad B (B), continens secundam inter B et M diapason formam, supra vero chordam.*

Quintus modus intenditur ab E ad

[1] Diese *Regula* findet sich auch in der eingeschobenen Stelle bei Berno (Gerbert II, 70, a). Sie stimmt fast wörtlich mit *Anonym.* überein, hat aber anstatt der Tonbezeichnung durch die Buchstabenreihe des Alphabets die griechischen sowie die seit Oddo gebräuchlichen Tonnamen.

[2] *forma* = *species.*

[3] *primam* fehlt in der Handschrift.

[4] Die eingeklammerten Worte sind analog den anderen *modi* hinzugefügt.

[5] Bei Berno: *descendit.*

[6] Bei Berno heißt die Stelle: *Quintus modus intenditur ad f, quae est trite hyperboleon, raro autem ad g et remittitur ad E, hoc est hypate meson, continens inter F et f sextam diapason speciem supra vero et infra vocem. Sextus modus ascendit ad c, quae est trite diezeugmenon, raro autem ad d, hoc est ad paranete diezeugmenon et descendit ad C, quae est hypate hypaton, possidens inter C et c tertiam diapason formam, supra vero aliquando chordam.* Der Wortlaut des siebenten *modus* entspricht dem des fünften, der des achten dem des sechsten.

ad trite hyperboleon, quae est f, Fol. 185 v.
remittitur autem ad parhypate meson, quae est F, continens sextam inter hanc et trite hyperboleon diapason formam, supra vero, quia ad paranete hyperboleon, quae est g, ascendit chordam.

Sextus modus intenditur ad trite diezeugmenon, quae est c, remittitur vero ad parhypate hypaton, idest C, possidens inter hanc et trite diezeugmenon tertiam diapason speciem, supra diapason vero vocem. Septimus modus intenditur ad paranete hyperboleon, quae est g, remittitur autem ad parhypate meson, idest F, continens septimam inter lichanos meson, quae est G, et paranete hyperboleon, idest g, diapason speciem. Octavus modus ascendit ad paranete diezeugmenon, quae est d, [*aliquando autem ad e*], [1] *descendit vero ad parhypate hypaton, idest C, continens secundum primum magistrum diapason speciem, supra vero et infra vocem.*

Hunc enim tonum ut Boetius refert Ptolemaeus apposuit, [3] *et quia diapason octava caret specie, quartam ut primus obtinuit. Qui quamvis eandem teneat speciem, diversam tamen habet finalem, sed eandem ad parhypate hypaton, idest C, remissionem, licet raro proveniat.*

De cantuum inceptionibus. [5]

His de intensione et remissione magistrorum et discipulorum succincte praenotatis, considerandum videtur,

Q (f), raro autem ad R (g), continens sextam inter F et Q diapason speciem, supra vero et infra vocem.

Sextus modus ascendit a C ad N (c), rarenter vero ad O (d), possidens tertiam inter C et N diapason formam, supra vero chordam.

Septimus modus intenditur ab F ad R (g), rarenter autem ad S $\binom{a}{a}$, *continens septimam inter G et R diapason speciem, supra vero et infra vocem.*

Octavus modus ascendit ad O (d), raro autem ad P, possidens quartam a D ad O secundum primum magistrum diapason formam, supra vero chordam. [2]

Hunc enim Ptolemaeus annexuit et quia diapason octava specie caret, quartam ut primus obtinuit. Qui quamvis eandem teneat [4] *speciem, diversam habet finalem et non eandem ad C remissionem.*

[1] Die eingeklammerten Worte fehlen in der Handschrift, sind aber aus *supra vero vocem* zu ergänzen.

[2] Auch bei Berno findet sich nur ein Abstieg bis *D*.

[3] Den Fehler, daß Ptolemaeus den achten *modus (tonus hypermixolydius)* hinzugefügt habe, hat Boetius in die mittelalterliche Musik hineingetragen. cf. Boetius *de inst. mus.* IV, 17 *ed.* Friedlein pag. 348_{12}.

[4] Berno hat *habeat*, stimmt sonst aber vollständig mit Anonymus überein.

[5] Die Überschrift ist von mir hinzugefügt.

quibus chordarum sedibus magistrorum et discipulorum inchoentur regulariter cantus.

Cantus primi magistri incipit quatuor chordis C D F a.[1] *Cantus discipuli quatuor habet principia sicut et magistri A C D F. Cantus secundi magistri tribus chordarum incipit sedibus E G c. Subiugalis deuteri idest secundi magistri in sex chordas suas distendit incipientias C D E F G a. Omnis cantus triti i. e. tertii magistri tribus chordarum sedibus suas terminat incipientias F, a, c. Discipulus*[2] *vero duo sortitur principia F D.*

Quartus magister quatuor cantus habet initia G ♮ c d. Discipulus tetrardi, idest quarti magistri, spatiosior reliquis invenitur [fore[3]*] discipulis, initia sui cantus sex chordarum protelat sedibus C D F g a c.*
Fol. 186 r.

De consonantiarum speciebus.[4]

Consideratis, utcumque in cantu inveniuntur, tonorum inceptionibus, nunc ad consonantiarum species veniamus, ut, quibus numerorum proportionibus unaquaeque constet, videamus. Et primo quidem, quid sit consonantia, dicamus; dehinc species et numerorum proportiones pro captu ingenii aperiamus.

Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus;[5] *veluti si in aliquo musico instrumento, dili-*

Anonymus I, (Gerbert I, 333).

Consonantia est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, ut si in lyra vel alio aliquo instrumento diligenter

---

1 Die Anfänge sind nach dem Verfasser der *Quaestiones in musica* ergänzt, der die Lehre über dieselben unserem Traktate entlehnt hat.

2 Nach Handschrift *discipuli*.

3 *Fore* paßt nicht in die Konstruktion des Satzes. Besser ist, es fortzulassen oder durch *esse* zu ersetzen.

4 Die Überschrift ist hinzugefügt.

5 Vergl. Boetius, Inst. Mus. I, 8: *Consonantia est acuti soni gràvisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*

genter intensis nervis, primam et quartam, primam et quintam, primam et octavam simul tetigeris chordam[1]. *Inter species igitur consonantiarum diatessaron ponitur prima, quae habetur et minima, diapente secunda diatessaron una superans chorda, quae tonus exstat proportione sesquioctava; ex his duabus composita diapason constituitur tertia, diapason et diapente quarta, bis diapason ponitur quinta. His quinque speciebus, si diapason et diatessaron adicias, sex habebis consonantias. Quam Pythagoras*[2] *quidem praetermisit, sed Ptolemaeus rationabili iudicio apposuit.*[3]

Quod si quis hanc neget esse speciem, cum generis sui subiaceat diffinitioni, facillime convinci poterit ratione. Si enim homo est substantia animata, rationabilis, sensibilis, procul dubio speciebus intererit animalis. Si autem diapason et diatessaron est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, iure interponetur consonantiae speciebus. Sed hoc eam esse nemo est,[4] *qui possit inficere,*[5] *si rei veritatem studeat perpendere.*

Igitur speciebus immo ipsis intererit consonantiis. Prima igitur, quae diatessaron dicitur, sesquitertia

tensis et remissis nervis primam et quartam, seu primam et quintam vel primam et octavam simul ferias

vocem; quarum prima, quae et minima, diatessaron dicitur, secunda

diapente tono maior, tertia ex his duabus compacta diapason, quarta diapason et diapente, quinta bis diapason, vel disdiapason. Quibus si secundum Ptolemaei rationabile iudicium diapason et diatessaron adicias, sex habebis consonantias...

Nam si equus est substantia animata, sensibilis, pro certo speciebus intererit animalis; quod si diapason et diatessaron est diversarum vocum concentus suaviter et uniformiter accidens auribus, iure interponetur consonantiae speciebus. Sed eam hoc esse nemo negare poterit; igitur consonantiis intererit.

Prima ergo quam diatessaron diximus, in sesquitertia proportione

---

[1] Aus den Worten der Parallelstelle *diligenter tensis et remissis nervis* scheint hervorzugehen, dass ein Instrument mit gleichlangen Saiten gemeint ist. Dann kann es wohl nur das *psalterium decachordum* sein.

[2] Das Wort *Pythagoras* fehlt in der Handschrift, lässt sich aber aus den *Quaestiones in Musica* ergänzen, welche die Stelle von *Inter species* bis *intererit consonantiis* fast wörtlich wiedergeben. Nach der Lehre des *Pythagoras* bilden nur *multiplex* und *superparticulare* Verhältnisse Konsonanzen. Da nun das Verhältniß von *diapason et diatessaron superbipartiens* ist, so ist es nach ihm keine Konsonanz.

[3] cf. Boetius Inst. Mus. V, 9. »*Demonstratio secundum Ptolemaeum diapason et diatessaron consonantiam esse.*«

[4] Das *est* ist aus den *Quaestiones in Musica* ergänzt.

[5] *inficere* mittelalterlich für *infitiari*.

constat proportione, veluti si quaternarius conferatur ternario, diapente vero sesqualtera, ut si quaternario conferatur senarius. Diapason in dupla, ut si praedicto ternario idem conferatur senarius, diapason et diatessaron in duplici sesquitertia, ut si eidem senario sedecim conferantur in numero; diapason et diapente in tripla, ut ad saepe dictum Fol. 186 v. *senarium, si decem conferantur et octo. Bis diapason in quadrupla, ut ad senarium XXIV. Nemo autem existimet idem esse diatessaron, quod sesquitertium, diapente quod sesqualterum, diapason quod duplum. Nam quod in arithmetica*[2] *sesquitertium vocatur, in musica diatessaron appellatur, eo quod sub IV voculis talis proportio contineatur; diapente, quod sonat de quinque, quod sub totidem vocubis constituatur. Diapason vero, quod dici potest de omnibus, hoc ideo nomen accepit, quod harum duarum*[3] *omnes voces contineat, vel quod melius puto, omnium in se vocum discrimina concludat. Septem namque sunt vocum*[4] *distantiae, quae constituunt tres species symphoniae: diapente scilicet et diatessaron, quas utrasque, ut dictum est, concludit in se diapason.*

Quarum species et spatia licet superius manifeste sint dicta, cuiusdam[5] *tamen versus easdem species et spatia declarantes hic inserere dignum duximus, qui sic se habent.*

consistit, ut si ternario conferatur quaternarius. Diapente vero in sesqualtera, ut si quaternario conferatur senarius. Diapason in dupla, ut si praedicto ternario idem senarius. Diapason et diatessaron in duplici sesquitertia, ut si eidem senario sedecim.[1]
Diapason et diapente in tripla, ut si saepe dicto senario decem et octo.

Bis diapason in quadrupla, ut si eidem senario contuleris XXIV. Nemo autem existimet idem esse diatessaron quod sesquitertium, diapente quod sesqualterum, diapason quod duplum. Nam quod arithmetici sesquitertium dicunt, musici diatessaron, quod sonat de quatuor, quod sub quaternis voculis talis proportio contineatur; diapente, de quinque, quod sub totidem contineatur. Diapason de omnibus, vel quod harum duarum omnes voces contineat, vel, quod melius puto, omnium vocum discrimina in se concludat.

Nam septem dumtaxat sunt vocum distantiae, videlicet A B C D E F G; [quodsi octavum, quae est H, tetigeris, eandem invenies primae].

[1] Bei Gerbert fälschlich *quatuordecim.*
[2] Handschrift hat *arimetica.*
[3] *scl. consonantiarum diapente et diatessaron.*
[4] Die Stelle klingt an Vergil. VI, 646, an: *Septem discrimina vocum.*
[5] Den Verfasser der Verse habe ich nicht feststellen können.

Septem sunt voces, quae formant symphonias tres:
Quinae distinctae quadris spatiis diapente,
Bis binae spatio diatessaron at triplicato,
Octonae prima diapason conduplicata.
Tot species ipsum quoque perficiunt diapason.
Tres diapente toni ac semis specie quadriformi,
Ditonus at trimode diatessaron hemitonusque.
Limma modos harum discernit symphoniarum,
Post aut ante tonum, prope finem sive supremum.
Duobus praeterea versibus declarat,[1] *quae species proto, quae deutero, quae trito, quae tetrardo conveniat.*
Prima proto species aptatur, deutera deutro,
Tertia nam tritum sortitur, quarta tetrardum.

Septem ergo, ut dictum est, diapason habet species, una minus quam voces. Septem quoque secundum diapason species modos sive tonos fuisse, sed Ptolomaeum octavum addidisse, Boetium novimus in musicis tradidisse.[2] *Sed quia diapason octava species defuit, gratia primi locum societatis in specie obtinuit. Illud quoque considerandum, quod cum in uno diapason septem diversae voces non nisi duo tetrachorda*[3] *efficiant, septenarius vero, ut cunctis liquet unam*

Anonymus I. (Gerbert I, 335). *Sic ergo diapason septem habet species, unam minus quam voces (. . . .)*
Septem tantum secundum diapason species modos fuisse, sed Ptolomaeum octavum superaddidisse, Boetium in musicis tradidisse novimus.

Hermannus Contractus. (Brambach pag. 5, 27—33). *Illud quoque sciendum, quod . . . . .*

unam, ut cunctis liquet medietatem.

---

[1] Nämlich *auctor versuum.*

[2] cf. Boetius Inst. Mus. IV, 17. Der Plural *musicis* erklärt sich daraus, daß das Werk des Boetius aus 5 Büchern besteht.

[3] Hermannus gebraucht für *tetrachordum* den Ausdruck *quadrichordum.*

medietatem possideat, necesse est duo tetrachorda ipsa una medietate continuari, quam Graeci sinaphen, nos coniunctionem possumus dicere, ut videlicet sit prioris quarta et acutissima, posterioris vero prima et gravissima. Quam medietatis rationem exsequendam pro litterarum positione sorte videtur obtinere.

ut videlicet superioris sit quarta

quam medietatis rationem pro litterarum positione solum D sorte ordinis exequendam obtinuit.

Adhuc et illud in tetrachordorum speculatione considerandum est, quod cum in multis communia, in hoc privata possident officia, quod primum et quartum sibi in extremitatibus opposita, alterum nesessario gravissimum melodiae descensum, alterum altissimum ascensum, duorum vero mediorum alterum cantilenae exitum, alterum initia omnium excepta una in seculorum amen continet differentiarum. Ubi illud non praetereundum videtur, quod, quemadmodum discipulus non est super magistrum, ita nulla subiugalium differentia vel super magistrum[1] *vel cum ipso, sed semper inferius locum accipit. Omnis autem autentus, praeter deuterum, quinto a finali loco, idest in suo diapente, differentiam seculorum amen collocat, omnis vero subiugalis subtus in secunda vel tertia chorda inceptionem seculorum amen terminat. Idem autem, quod de differentiis seculorum amen posuimus, de differentiis tonorum*[2] *dicere possumus.*

H. C. 6, 12—21. *Adhuc et illud in quadrichordorum speculatione scire oportet, quod . . .*

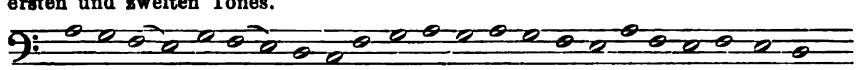
private et propria

exitum, alterum una excepta omnium continet initia differentiarum.

Omnis enim autentus quinto a finali loco . . . . . .

[1] Besser wäre *super magistri differentiam vel cum ipsa.*

[2] Unter *differentiae tonorum* sind jene Grundmelodien zu den Worten *Noeane, Nonnanoeane, noeagis* etc. [*adverbia laetantis secundum Cottonem*] zu verstehen, welche bei Vergleichung mit andern Gesängen durch besonders hervortretende Töne (Reperkussionstöne) eine Erkennung des *modus* des Gesanges ermöglichen. Folgendes sind z. B. nach Hucbald's *Commemoratio brevis* die Differenzen des ersten und zweiten Tones.



No-a no - e-a - ne

Omnis quippe autentus ad diapente suas in cantibus extendit differentias, nec huius regulae limitem in differentiarum inceptionibus quisquam illorum transgreditur, nisi in membris socialium vel transponatur vel transformetur, praeter deuterum, qui pro quinta, ad quam naturaliter per diapente intendi debuit, usualiter ad vocem sextam elegit. Cum enim in ♮ suum sit diapente, hanc contra naturam transilit et in sexta, quae est c, differentias tam seculorum amen quam cantuum ponit. Ceterum subiugalium differentiae aspirare non audent ad diapente, sed infra ipsum suas inceptiones cohibere sunt contentae. Omnis autem autentus sub finali ad unam vel duas chordas suas deponit differentias.

De quatuor tetrachordis.

H. C. pag. 6, 22—32.

Solet[1] *a nonnullis inquiri, quae ratio constituat, ut, cum quatuor tantum sint tetrachorda, unusquisque tam subiugalium quam autenticorum tria possideat. Cuius inquisitionis facilis patet responsio, si et monochordi dispositio et ipsorum processionis consideretur ratio. Nam cum omnis autentus a proprio finali incipiens et propria diapason specie per superiores in suam excellentem transiens, omnis quoque subiugalis a sua gravi per finales in suam superiorem ascendens, necesse est, ut semel duo numerentur extrema, bis vero duo media, quia*

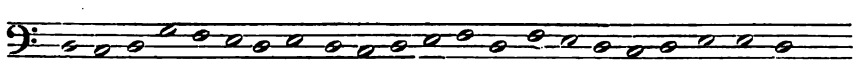
Quaeritur etiam, quare, cum quatuor tantum sint quadrichorda, tam subiugales, quam autentici tria possideant.

Quod facile considerata processionis eorum ratione solvitur.

Nam cum . . . . . (et) in suam transeat excellentem,

ascendat superiorem.

ut duo extrema semel, duo vero media, quia dupliciter sunt pervia, bis



No - e - a-gis

[1] Die Stelle von *solet* bis *habentur superiores* findet sich auch in den *Quaestiones in musica* (fol. 113 v).

dupliciter sunt pervia. Qua ex re quoque colligitur, quod graves et superiores includunt subiugales, finales et excellentes complectuntur autenticos, suntque subiugalium extremitates graves et superiores, mediae vero finales, autenticorum extremitates finales et excellentes, mediae vero habentur superiores. Quae autem principalium,[1] finalium, superiorum, excellentium sint officia, in proximo supra puto manifeste sat dicta. Sufficiant igitur haec de tetrachordorum speculatione utcumque digesta, quae fortasse diligentioribus ad maiora causa sint investiganda. Nunc considerandum videtur attentius, qualiter tam ordo quam proprietas omnium tetrachordorum idest diatessaron specierum ex eo[2] oriatur, quod principale diximus.

numerentur.

(includunt)
excellentes includunt autenticos,

finales mediae,
vero extremitates
superiores mediae.

officia, iam diximus et adhuc dicemus H. C. pag. 7, 3;

Sufficiat igitur haec nos de uniformibus vel tropicis quadrichordis dixisse, quae fortasse diligentioribus ad maiora investiganda viam fecerunt.[3] Nunc qualiter ex eo, quod principale diximus, omnium quadrichordorum, idest diatessaron specierum, tam ordo quam proprietas oriatur, diligenter inquiramus.

De principalis[4] tetrachordi constructione.

Prima species diatessaron constat ex prima gravi et ex prima finali, A videlicet et D, idest tono, semitonio, tono; secunda ex secunda gravi B et ex secunda finali E, idest semitonio duobusque tonis; tertia ex tertia gravi C et ex tertia finali F, idest tono, tono, semitonio; quarta ex quarta gravi D et ex quarta finali G, locum societatis toni, semitonii, toni sortita ex primae speciei gratia. Deest namque

H. C. pag. 7, 11—18.

[1] *principales = graves cf. H. C.* pag. 5, 10—11. *Hoc autem (scl. quadrichordum) quod alii pro qualitate vocum grave, nos pro multimoda effectus eius vi ac potentia primum vel principale nominamus.* Der Ausdruck *principale* mag sich aus dem frühen Mittelalter erhalten haben, denn Boetius Inst. Mus. I, 26 berichtet uns, dass Albinus die griechischen Tetrachordnamen, *hypaton, meson, synemmenon, diezeugmenon, hyperboleon* mit *principalium, mediarum, coniunctarum, disiunctarum* und *excellentium* übersetzte.

[2] *scl. tetrachordo.*

[3] besser *faciunt.*

[4] Handschrift hat *principali.*

quarta species diatessaron, nisi ex gratia primae tribuatur ei sicut et octava diapason. Quod quare[1] *sic evenerit, superior regula minime tacuit. Nunc igitur quilibet studiosus perpendere poterit, qualiter principalis tetrachordi constitutio, omnes*[2] *diatessaron species propriis comprehensas litteris generet, nihilque desit nihilque exuberet.*[3] *Quod si quem forte moveat in animo, quod*[4] *haec diatessaron specierum constitutio quasi videatur esse diversa ab ea, quae est in superioribus posita, utriusque positionem diligenter consideret et hunc non diversam, sed eandem esse constitutionem inveniet, nisi quia haec a gravibus in finales, illa a finalibus pertingit in superiores.*

Sed hoc reor in his specierum constitutionibus considerandum, quod haec quidem formam principalitatis, illa summam obtinet nobilitatis, dum unaquaeque earum ex sese suum format diapente vel supra se tonum assumendo vel sub se, quod diatessaron in gravibus non potest contingere. Nam si quis diapente species in gravibus ex diatessaron formare voluerit speciebus, mox in secunda specie diapente, quae exinde confusio nascatur, poterit perpendere.[5] *Cum enim omnis species diapente unum tantum possideat limma, haec contra naturam, si constituatur, duo recipit semitonia. Quod quam sit absurdum, quivis*

H. C. 7, 19—20. *Videsne quaeso, ut principalis quadrichordi genitura omnes diatessaron species propriis comprehensas litteris procreet, nihilque desit, nihil exuberet.*

---

[1] Wegen der *biformitas* des *D*.

[2] Nach der Handschrift *omnis*.

[3] *nihilque desit, nihil exuberet* boetianische Phrase, cf. Boet. Inst. Mus. I, 4.

[4] *quod* fehlt in der Handschrift.

[5] Vergl. H. C. 17, 28. *Item possum intendere diatessaron B E, sed non possum intendere diapente B F, quia semitonio obsistente differentia deficit.*

poterit considerare, si naturam monochordi studuerit investigare. Nunc ad specierum constitutiones redeamus et, quae diversitas vel permodica eis possit inesse, pro nosse nostro dicamus. Si diversitatis aliqua in his consideratur ratio, illam procul dubio hoc suo servitutis exhibebit officio, ut illa quidem in superiores pertingens a finalibus in progressione cantus communis sit autentis et subiugalibus, haec vero a principalibus pertingens in finales tantum recipiat subiugales, nisi forte, quod fieri licet, autentica elevatio et plagalis evenerit depositio.[1]

De speciebus diapente.[2]

De speciebus diapente et diapason superius quidem strictim et veluti per transitum mentionem fecimus. Sed ne quis dubitationis scrupulus obsistere debeat legentibus, easdem reponamus, si videtur apertius. Igitur prima species diapente ex prima finali, quae est D et ex prima perficitur superiori, idest a, concludens apte speciem diatessaron in se. Secunda nihilominus ex secunda finali, idest E et ex secunda formatur superiori, idest ♮, eodem, quo prima, ordine,[3] *sed non eadem positione, reddens diatessaron ex se. Hinc tertia species diapente constat ex tertia finali F et ex tertia superiori c neque eodem ordine neque eadem positione diatessaron valens ex se reddere. Quarta dehinc species*

H. C. pag. 7, 17—28.

[1] Dies ist der Fall im *cantus mixtus*.

[2] Aus dem freigelassenen Raum in der Handschrift ist ersichtlich, daß eine Überschrift beabsichtigt war.

[3] *ordo* bezieht sich auf die Hinwegnahme des Ganztons, ob oben oder unten, *positio* auf die Folge von Ganz- und Halbton.

diapente ex quarta finali G et ex quarta surgit superiori d, eadem, qua prima, positione, sed non eodem diatessaron ex se reddens ordine. Hae si ad graves vicissim transponantur species, confusio nascitur non modica, dum ex quarta specie diapente redditur prima sicque specierum constitutio confunditur et natura.[1]

De speciebus diapason.

Nunc de speciebus diapason videamus et in quantum nobis nosse contigerit, quae visa fuerint, breviter aperiamus. Bis septem vocum discrimina quatuor ex se reddunt tetrachorda, quae omnia secundum simplicem vocum positionem videntur aequalia, secundum specierum vero diapente et diatessaron constitutionem aliquantulum disparia, ita ut primum tertio, secundum aequale videatur esse quarto. Ex qua re colligitur, quia superiores octavae sunt gravium, excellentes vero eodem ordine finalium, quatuor diapason species inceptas a gravibus terminari in superioribus, easdem repetitas a finalibus finiri in excellentibus. Erit igitur prima constans ex prima gravi A et ex prima superiori a, secunda quoque ex secunda gravi B et ex secunda superiori ♮, tertia nihilominus ex tertia gravi C et ex tertia superiori c; quarta dehinc surgit ex quarta gravi D et ex quarta superiori d.

Fol. 189 v.

Ecce quatuor diapason species ex quatuor gravibus et ex quatuor constitutas superioribus. Quatuor, quae videntur adhuc residuae a

Nunc etiam de diapason speciebus videamus. Superius dictum est, quod duo septena vocum discrimina quatuor reddunt quadrichorda, quae omnia secundum uniformem troporum successionem sunt aequalia, secundum institutionem vero specierum diapente et diatessaron primum tertio, secundum aequale est quarto. Unde necesse est, ut, cum superiores gravium, excellentes octavae sunt finalium, quatuor diapason species, inceptae a gravibus, finiantur in superioribus, eaedemque repetitae a finalibus terminentur in excellentibus. Erit igitur prima A a ex prima gravi et ex prima superiori, secunda B ♮ ex secunda gravi et ex secunda superiori, tertia C c ex tertia gravi et ex tertia superiori, quarta D d ex quarta gravi et ex quarta superiori.

[1] Das Wort *natura* bezieht sich darauf, daß die Zahl der Gattung mit der Zahl der Buchstaben innerhalb der Tetrachorde übereinstimmt.

finalibus incipientes pertingunt in excellentes. Itaque non dicatur quinta sed prima species diapason constat ex prima finali D et ex prima excellenti d, secunda ex secunda finali E et ex secunda excellenti e, tertia ex tertia finali F et ex tertia excellenti f, quarta ex quarta finali G et ex quarta excellenti g.

De ultima littera $\overset{a}{a}$.

Adhuc in parte suprema vox una cernitur residua, quae secundum monochordi dispositionem talem creditur habere rationem, quod primus videlicet quaternorum passuum finitur in illa,[1] *sicut secundus in a media. At secundum litterarum distributionem, cum omnis autentus in proximam supra diapason vocem potenter*[2] *ascendat, hanc tetrardus iure potestatis obtinet, quoniam supra diapason ipsius proximum locum possidet. Quod si quis in hac parte Ptolomaei sententiam approbando velit accipere, ut quarto subiugali, idest octavo tono, quem ipse*[3] *apposuit, octavam speciem diapason a prima superiori, idest a, ad ultimam excellentem*[4] $\overset{a}{a}$ *attribuat, sicut idem disposuit, quod inconveniens exinde prosequatur, hac ratione perpendere poterit. Cum omnis subiugalis suam diapason speciem a gravibus incipiens et per finales gradiens non ultra procedat diapason aliquam vocem licentia accipiat, etiam et ipsam, idest* $\overset{a}{a}$*, tetrardus, qui ei proximus est, iure licentiae obtinebit.*

Item prima propter praedictam communionis causam D d ex prima finali et prima excellenti, secunda E e ex secunda finali et ex secunda excellenti, tertia F f ex tertia finali et ex tertia excellenti, quarta G g ex quarta finali et ex quarta excellenti.

H. C. pag. 10, 38—42.

Restat, ut supra dictum est, vox una, idest a superacuta, cuius haec secundum mensuram est ratio, quod in ea primus quadrupli passus, sicut in media a, secundus finitur. Secundum distributionem vero litterarum, cum omnis tropus supra

[1] Zu Grunde liegt die Viertheilung des Monochords von rechts nach links; vergl. H. C. 5, 12.

[2] Gewöhnlich wurde hier der Ausdruck *licentialiter, licentia* oder *per licentiam* angewendet.

[3] Ptolemæus soll doch nach Boetius den achten Ton (*tonus hypermixolydius*) hinzugefügt haben.

[4] $\overset{a}{a}$ ist nach Berno die letzte der *excellentes*. Nach der Theorie des Hermann liegt sie aber außerhalb des Tetrachords der *excellentes* und wird *a superacuta* genannt (ein Überrest der guidonischen Eintheilung der Töne).

quam ad superiores, omnis autem autentus a proprio finali suam diapason speciem incipiens per superiores transeat in excellentes, hic solus, spreta inceptione graviuṁ et finalium, a prima superiori, idest a, incipit et ad ultimam excellentem a perveniens etiam sui magistri speciem sua specie transilit. Quod quam sit absurdissimum, ut discipulus superponatur magistro, cuiusvis discernere poterit iudicium. Ergo quia se ultra extulit, quam lex vel natura discipulis concesserit, non solum ius, quod supra magistri speciem sibi usurpavit, amisit, sed etiam societatem magistri specie perdidit. Itaque magistro suppositus cum suis constituatur aequalibus, et ex primi gratia eandem in finalibus et superioribus diapason speciem recipiat, quam in superioribus et excellentibus amiserat. Detur itaque ei ultima graviuṁ et ultima superiorum, idest D et d, pro diapason specie, quae pro coniunctione specierum diatessaron et diapente duplici potestate praefulgens tam subiugalem tetrardi quam protum informare consuevit.[1]

Fol. 189 v.

H. C. 11, 24—25 *quia super magistrum esse voluisti, tam tuum, quam magistri ius perdidisti.*

De consonantiarum proportionibus.[2]

H. C. pag. 4, 4—11.

Quoniam ad cognoscendas species diapason, diapente et diatessaron quae dicta sunt videntur sufficere, restat, ut de toni qualitate studeamus perspicere. Ad quem substituendum, quoniam ipsius auxilio, ut possint subsistere, omnes | *Ubi primum nobis quaedam admiratio de toni qualitate occurrit. Ipse enim consonantiis non indiget; consonantiae vero ipso constitutae videntur spaciorum raritate quasi quadam vastitate sesqualterae. . . . . Nunc interim ut eum ad*

[1] Vergleiche zu der ganzen Stelle von *Quod si quis in hac parte* bis *consuevit* H. C. pag. 10, 42—11, 26.

[2] Überschrift fehlt. Das ganze Kapitel findet sich mit ganz geringen Abweichungen in den *Quaestiones in Musica.*

egent consonantiae species, suas, ut substituatur, dent singulae partes. Igitur diapason duplum, diapente sesqualterum, diatessaron dabit sesquitertium, quae collectae in unum sesquioctava proportione constituunt tonum. Quod si diligentius his numerorum partibus velimus intendere, numeros ex his, quos Pythagoras in quatuor malleorum ponderibus[1] *repperit,*[2] *poterimus producere. Cuius productionis, ut procedat ratio, ipsorum numerorum accedat multiplicatio idest, ut binarius ternarium multiplicet et quaternarium, ternarius se ipsum simul et quaternarium. Dicatur ergo: Bis terna*[3] *sunt sex, bis quaterna sunt octo; ecce sesqualtera proportio, idest diapente. Ter terna sunt novem.*

Ecce sesquioctava proportio ad octonarium, idest tonus. Ter quaterna sunt XII. Ecce sesqualtera proportio ad octonarium, sesquitertia ad novenarium, duplaris collatio ad senarium, quod, ut clarius pateat, figura[4] *quadrangulata ponatur, quae hoc idem contineat.* (Figur 1.)

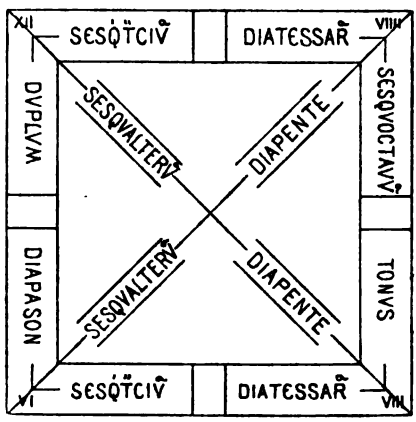
[*Quod si rursus numerorum istorum altius velimus perscrutari habitudines, sicut ex prioribus simplices, ita ex istis compositas simul et simplices consonantiae producemus species. Quod sine dubio tunc convenienter perficietur, si non ad se invicem sicut priores, sed per binarium unusquisque ipsorum multiplicetur. Ponitur itaque prius ipsius multiplicationis ratio; dehinc etiam figura talis constituatur, quae suum hiatum complendum valeant corrigere, omnes suas mensurabiles partes, ut eum efficiant, praeparent comportare. Ergo diapason duas, diapente tres, diatessaron partes exhibet quatuor. Itaque II, III, IV in unum collectae IX atque ideo tonum sesquioctava proportione faciunt.*

cf. H. C. 4, 20—25. *Quos (scl. numeros) hoc modo, quasi ex silice ignem, excudemus, si primus multiplicator, idest binarius, ternarium, ternarius quaternarium, rursus binarius quaternarium, ternarius vero se ipsum multiplicet.*

---

[1] *Ponderibus* ist ergänzt worden cf. H. C. 84, 22.
[2] Vergl. Boetius Inst. Mus. I, 10.
[3] Nach der Handschrift *bis ter, bis quatuor, ter terni.*
[4] Die Figur ist aus den *Quaestiones in Musica* ergänzt.

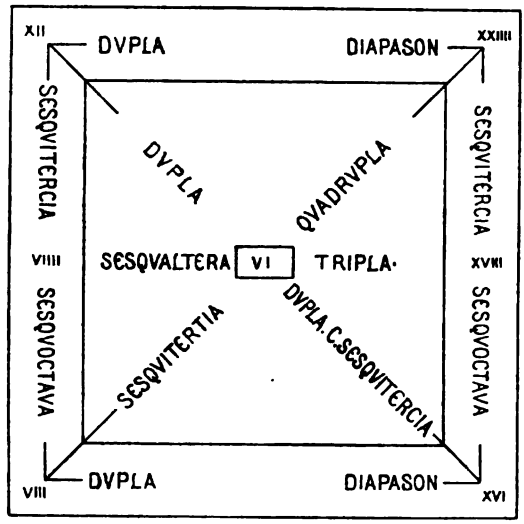
Figur 1.



positorum videatur esse demonstratio. In cuius ponatur senarius medietate, cunctis numerorum proportionibus excellentior dignitate, ad quem solum recurrat cetera multitudo proportionum. Cum enim omnes proportiones numerorum aut toto superabundent partibus aut partibus toto, hic solus nec toto superabundat partibus nec partibus toto. Sed partes in toto et partibus includitur totum.

Iam de multiplicandi ratione, ut proposuimus, prosequamur. Bis sex sunt XII. Ecce diapason in dupla proportione. Bis octo sunt XVI. Ecce diapason cum diatessaron in dupla et sesquitertia proportione. Bis novem sunt XVIII. Ecce tripla, sive magis placet, dupla cum sesqualtera. Idest, diapason cum diapente. Bis XII sunt XXIV. Ecce bis diapason in quadrupla proportione. Haec si videntur in aliquid obscura, haec praesens clarificet figura. (Figur 2.)

Figur 2.



III.

Wie aus dem vorhergehenden Abschnitte zu ersehen ist, liegen unserem Traktate Anonymus I, der *Prologus in Tonarium* des Berno und die musikalischen Schriften *Hermanni Contracti* zu Grunde, welche theils wörtlich theils frei benutzt worden sind. Etwa ein Viertel der Schrift ist in der Fassung original.

Nachdem der Verfasser das System klargelegt, die Konsonanzen mit ihren Gattungen erörtert und die Hermannische Art der Notirung gelehrt hat, geht er auf die Töne genauer ein und giebt allgemeine Regeln für Anfang, Schluß und *ambitus*. Hierdurch kommt er ganz natürlich auf die verschiedenen Arten des Gesanges zu sprechen. Er unterscheidet einen *cantus autentus*, *plagalis*, *communis*, *nothus*, *transpositus* und *transformatus*. In der Definition des *cantus communis* lehnt er sich frei an Berno an. Seine Fassung bildet wiederum die Grundlage für den Verfasser der *Quaestiones in Musica*, der insofern hierbei in Frage kommt, als die angeführten Beispiele bei ihm neumirt und uns somit theils Quelle der Melodie sind, theils aber bei den noch vorhandenen Melodien zur Vergleichung herangezogen werden müssen. Einen Beweis für die Schwierigkeit der festen Bestimmung der *termini technici* der mittelalterlichen Musiktheorie geben die Ausdrücke *cantus transpositus* und *transformatus*. Ursprünglich mögen sie so unterschieden worden sein, wie es uns der Verfasser der *Quaestiones in Musica* überliefert. Ist doch schon

durch das Wort *transformatus* ausgedrückt, daß einer der Töne umgewandelt wird. Mehrdeutig war aber nur b, daher konnte sich die *transformatio* nur auf diesen Ton beziehen. Ein *cantus transformatus* endigte in den *finales*, nicht aber der *transpositus*. Bei ihm wurde eine Versetzung meist in die *confinales* vorgenommen. Allmählich verschmolzen beide Bedeutungen und die Ausdrücke wurden *promiscue* und gleichbedeutend gebraucht.

Die nun folgenden Regeln über den Anfang giebt er fast wörtlich nach Berno und schließt nach einem kurzen Vergleich des Gesanges mit der Grammatik die Notker'sche Erklärung der Romanusbuchstaben daran. Dabei enthält er sich aber der Wortspielereien, in denen Notker sich gefällt, und gewinnt dadurch an Deutlichkeit. Nichtsdestoweniger bleibt uns immer noch der Zweifel an der Richtigkeit der Notker'schen Erklärung. Riemann glaubt in den Buchstaben Anlehnungen an die griechische Notation zu erkennen Die am häufigsten vorkommenden seien c, p, m, i, welche den griechischen C P M I entsprechen und die Töne E F G a ergeben. Dadurch, daß an gewissen Stellen die Tonhöhe des neumirten Gesanges angegeben ist, wäre in der That ein genaueres Singen nach Neumen ermöglicht. Vielleicht haben auch noch andere Buchstaben Beziehung zu Tönen. Bis jetzt gewinnt es den Anschein, als ob ein Theil derselben feste Tonbestimmungen, ein anderer Theil aber Vortragsbezeichnungen und Merkzeichen für die Sänger seien.[1] Der Text unseres Verfassers ist wörtlich in die *Quaestiones* hinübergenommen. Interessant ist uns dort die Bemerkung, daß in den Antiphonarien nur die Buchstaben a, c, e, h, i, m, s, t häufigere Anwendung gefunden hätten. Von diesen ließen sich c, e, h, i, m auf griechische Tonbuchstaben zurückführen [C E H I M] und würden dadurch die Töne E, ♮ ♭ (!) a, G bezeichnet.

Bis zum 12. Jahrhundert wurde der Gesang nicht mensurirt. Von der Länge oder Kürze der gesungenen Silbe hing die Quantität des Tones ab. Ganz natürlich mußte sich eine Melodie so zergliedern wie der zugehörige Satz. Nicht zu verwundern ist es daher, daß auch die grammatischen Ausdrücke *colon*, *comma* und *periodus* auf die Melodie Anwendung fanden und in die Musikterminologie übergingen.

In der Angabe der Finaltöne stimmt unser Verfasser mit Anonymus I (Gerbert, Scriptores I) fast wörtlich überein. Wer Quelle

[1] cf. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig, Breitkopf 1878 und P. A. Schubiger, Die Sängerschule von St. Gallen. Einsiedeln und New-York 1858.

ist, läßt sich nicht sicher entscheiden, doch scheint der Traktat des Anonymus früher entstanden zu sein. Bei der Behandlung der *modi* sehen wir aus stilistischen Gründen auf wenige Zeilen fast alle Ausdrücke zusammengedrängt, welche für die plagalen Tonarten gebräuchlich waren — *discipulus*, *subditus*, *plagis*, *lateralis*, *subiugalis*. Um den Ausdruck zu erschöpfen, fehlten nur noch *servus*, *plagalis* und *collateralis*.

Eingehend behandelt ist die Frage, wie weit sich ein regelmäßiger Gesang nach oben und unten ausdehnen könne. Hierbei unterscheidet er die *regula antiquorum* und *iuniorum*. Erstere hat er mit Anonymus I gemeinsam, der zur Bezeichnung der Töne die Buchstabenreihe von A—S gebraucht.[1] Nach der *regula antiquorum* unterschieden sich die autentischen und plagalen Töne nur durch die *elevatio*. Durchlief nun ein autentischer Gesang nicht die ganze Tonreihe, welche ihm nach oben hin zu Gebote steht, so konnten Zweifel entstehen, ob er nicht dem plagalischen zuertheilt werden müsse. Dies machte sich in der Praxis fühlbar, und die *iuniores subtilius et acutius considerantes et certius legaliusque discriminantes* — ein Ausdruck, der im 11. und 12. Jahrhundert typisch ist — stellten auf Grundlage der alten eine neue *regula* auf, welche die *depositio* der *autentici* beschränkte. Die *regula iuniorum* findet sich in der Schrift des Anonymus I (C) und in der in Berno eingeschobenen Stelle Gerbert II pag. 70—72 (B) in ziemlicher Übereinstimmung mit der Stelle in unserem Traktate (A). Die Kollation dieser drei Texte ergiebt eine enge Verwandtschaft von B und C und A und C. Gewisse übereinstimmende Abweichungen der Texte A und B von C lassen vermuthen, daß entweder eine sorgfältigere Fassung von C oder eine Handschrift X vorhanden gewesen sei, auf welche alle drei zurück gehen. Am strengsten giebt A die Lehre der *iuniores*; B hat schon einige Licenzen; C leidet an Verunstaltungen, welche aber durch B und A leicht richtig gestellt werden können. Differenzen ergaben sich bezüglich des fünften und achten *modus*. Im Gegensatze zu den beiden andern läßt unser Verfasser im fünften *modus* eine *depositio per licentiam* nach E nicht zu und giebt dem achten einen Abstieg bis C, während B und C die Stimme nur bis D herabsinken lassen. Diese Verschiedenheiten werden wahrscheinlich aus der Beobachtung der Praxis hervorgegangen sein. Die *depositio* bis C ändert ja auch nicht die Auffassung des *modus*. Das Entscheidende ist doch, welcher Ton Theilton ist, ob G oder a.

[1] Diese Buchstabenreihe unterscheidet sich von der des Boetius dadurch, daß A wirklich den Ton A bezeichnet. Die Buchstaben I K L werden übersprungen.

Bei der Lehre von den Anfängen ist die Zahl derselben für jeden *modus* wohl angegeben, der Raum für die Tonbuchstaben aber unausgefüllt geblieben. Glücklicherweise findet sich diese Stelle in den *Quaestiones* mit Angabe der Töne wieder, sodaß das Fehlende leicht ergänzt werden kann. Im Gegensatze zu dem starren Festhalten an dem einmal Gegebenen, das sich in der Theorie des frühen Mittelalters erkennen läßt, hat die Lehre von den Anfängen viele Umwandlungen erfahren. Stellt man sich eine Tabelle derselben nach den Schriften der einzelnen Theoretiker auf, so lassen sich aus gewissen Übereinstimmungen chronologische Schlüsse ziehen. [Tabelle auf folg. Seite.]

Man erkennt zum Beispiel, daß unser Verfasser, Carthusiensis Monachus, Anonymus IX und Theogerus ungefähr dieselbe Lehre haben. Nun haben wir für Letzteren das feste Datum, daß er 1090 zum Abt des Klosters Sankt Georg im Schwarzwalde erwählt wurde, was uns zu dem Schluß führt, daß obige Theoretiker etwa um diese Zeit gewirkt haben müssen. Dieses Resultat stimmt auch mit dem überein, welches wir aus paläographischen Eigenthümlichkeiten der Handschrift gezogen haben.

Die nun folgende Konsonanzenlehre giebt der Traktat theils frei, theils wörtlich nach Anonymus I (Gerbert I, 333 Spalte 2); er selbst ist Quelle für die *Quaestiones in Musica*. Die Textabweichungen sind von keinem Einfluß auf den Sinn. Wir finden auch hier jene Frage behandelt, welche sich von den Griechen (Pythagoras, Ptolemaeus) über Boetius[1] bis in das späte Mittelalter hinzieht, ob die Undecime *(diapason et diatessaron)* ein Konsonanz sei.[2] Einige Theoretiker, wie Isidor von Sevilla und Regino von Prum treten auf die Seite des Pythagoras, der Konsonanzen nur aus *rationes multiplices* und *superparticulares* entstehen läßt; die Mehrzahl bekennt sich dagegen zur Meinung des Ptolemaeus und nimmt die Undecime ebenso gut wie die Quarte als Konsonanz an. Während Ptolemaeus den Beweis mit der Zahl X führt, bringt unser Verfasser in Anlehnung an Anonymus I einen neuen mit der *substantia animata*. Wie vorsichtig und bewußt er entlehnte Stellen ändert, zeigt auch hier der Text. Anonymus hat *si equus est substantia animata sensibilis*. Für *equus* setzt unser Verfasser *homo* ein, fügt aber demgemäß als Attribut *rationalis* hinzu.

Wiewohl es nicht ausgesprochen ist, scheinen in dem Traktate die Konsonanzen in einfache und zusammengesetzte getheilt zu sein;

---

[1] Boetius (ed. Friedlein), Inst. Mus. II, 27 u. V, 9.

[2] *Ptolemaeus. Harmon. liber I cap. 6.*

Inceptiones tonorum secundum[1]

	Odonis Dialogum de M.	*Guidonem*	*Anonymum I.*	*Conradum (?)*	*Carthusiensem Monachum*	*Anonymum IX. (Coussemaker I).*	*Theogerum*	*quendam Aristotelem.*	*Hugonem de Gerlandia*	*Walter Odington.*
Protus *autentus*	C D F G a E	*Principia cantuum in omnibus*	C D E F G a	C D F a	C D F a E G	C D F a	C D F G a E	C D F G a	C D F G a	C D E F G a
plagalis	A C D F Γ E G	*illis vocibus esse possunt,*	A B C D E F	A C D F	A C D F Γ B E	Γ A C D F	A C D F Γ B F	A C D E F	A C D F G	Γ A B D E F
Deuterus *autentus*	E F G a c	*quae secundum sex consonantias cum finali voce conveniunt.*	D E F G a♮	E G c	E G c F	C E G	E F G c	E F G c	E F G c	C D E F G a♮ c
plagalis	C D E F G a		B C D E	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D E F G a	C D F F G a
Tritus *autentus*	F G a c		E F G a b c	F a c	F a c	F a c	F G c a	F G a c	F G a c	F G a ♭ c d
plagalis	C D E F a		C D E F G a	D F	C D F G	C D F	C D F G ♭	C D F G a ♭	C D F	C D E F G a
Tetrardus *autentus*	F G a ♮ c d		F G a ♮ c d	G ♮ c d	G c d a ♭ ♮	G a c d e	G a ♮ c d	F G a ♮ c d	F G a ♮ c d	F G a ♭ c d
plagalis	C D F		D E F G (a ♮)	C D F G a c	C D E F G a c		C D E F G a c d ♭	D F G a c C	C D F G a c	C D F G a ♭ c

[1] Die seltner gebrauchten Anfänge sind in der 2. Zeile jeder Rubrik angegeben.

denn während er anfangs nur von 6 Konsonanzen spricht, führt er jetzt 3 *symphoniae* an.

Wer der Verfasser der von diesen handelnden Verse ist, ist unbekannt. Läßt man aber den Hirschauer Mönch Konrad, der auch als Dichter einen Ruf hatte, als Urheber des Werkes gelten, so liegt die Vermuthung nahe, daß er selbst die Verse gemacht und seine Autorschaft nur aus Bescheidenheit verschwiegen habe. Dieselben geben ein Gemisch bernonischer und hermannischer Lehre.

Während der Verfasser in der ersten Hälfte des Traktats Anonymus I und Berno stark benutzt hat, lehnt er sich in der zweiten ausschließlich an Hermannus Contractus an. Dadurch gewinnt der Traktat an Bedeutung. Denn, da nur eine Handschrift der *Musica* Hermanns vorhanden ist, so ist bei den vielen darin enthaltenen Fehlern jede wörtliche Anlehnung anderer Theoretiker mit Freuden zu begrüßen, in so fern als sie vielleicht zur Wiederherstellung verderbter Stellen dienen könnte. Und in der That erhalten einige dunkle Stellen durch Vergleichung mit unserem Traktate Aufklärung.

So heißt es bei Hermannus Contractus (ed. Brambach) 5,31 über die *coniunctio: ut videlicet superioris sit quarta et acutissima, posterioris vero prima et gravissima.* Dieses *superior* weist fälschlich auf das höhere Tetrachord und steht in gar keinem Gegensatze zu *posterior*. Durch unsere Schrift erweist sich, daß *superioris* verschrieben ist aus *sit prioris*. Damit ist der Gegensatz hergestellt und jeder Zweifel über den Sinn gehoben. Das tiefere Tetrachord ist beim Aufstieg zeitlich *prius*, das höhere *posterius*.

Bei der Besprechung der Funktionen dieser Tetrachorde kommt er auf die Anfänge der Differenzen *(euouae)* zu sprechen. Die Ausgabe Brambach's weicht hier etwas von unserm Verfasser ab. Erstere hat: *Omnis enim autentus quinto a finali loco . . . . . differentiam collocat*, letzterer schiebt nach *omnis enim autentus, praeter deuterum* ein. Da diese Ausnahme durch H. C. 10, 10 und 11, 43 als hermannisch verbürgt ist, so können wir, zumal der Text sonst wörtlich wiedergegeben ist, wohl annehmen, daß dies in einer unbekannten Handschrift des Hermann stand, die unser Verfasser benutzt hat.

Im Anschluß hieran behandelt er ziemlich ausgedehnt die *differentiae tonorum*. Man versteht darunter die Töne, welche in der Melodie eines *modus* häufiger erklingen und dadurch ein Erkennen desselben ermöglichen.

Ganz hermannisch klingt, wiewohl sie von dem gewöhnlichen Text erheblich abweicht, die Stelle: *Solet a nonnullis inquiri, quae*

ratio constituat, ut, cum quatuor tantum sint tetrachorda, unusquisque tam subiugalium quam autenticorum tria possideat. Cuius inquisitionis facilis patet responsio, si et monochordi dispositio et ipsorum processionis consideretur ratio.

Sie giebt ein gutes Beispiel, wie unser Verfasser nach einer klaren Ausdrucksweise strebt. Wo der Gedanke ihm allzu kurz scheint, greift er erweiternd ein, hält sich aber streng an der Terminologie des Schriftstellers.

Höchst interessant und unserm Verfasser eigenthümlich ist ein Vergleich der bernonischen und hermannischen Quartentheorie. Wir sehen ihn eine Mittelstellung zwischen beiden Theoretikern einnehmen und beiden gerecht werden. An der bernonischen Quartentheorie gefällt ihm namentlich, daß die Quarte innerhalb desselben Tetrachordes die Quinte hervorbringt, und daher erkennt er ihr auch die *summa nobilitas* zu. Sein Traktat bietet uns ein Bild der Zeit, die sich noch nicht fest für den einen oder den anderen Theoretiker entschieden hat.

Bei der folgenden Erörterung der Quintgattungen sehen wir ihn ganz originell die Quarten aus den Quinten entwickeln. Ist auch dies im wesentlichen nichts anderes als eine Umkehrung des bernonischen Verfahrens, so ist der Gedanke doch neu.

Betrachtet man die Stelle: *Superius dictum est, quod duo septena vocum discrimina quatuor reddunt quadrichorda, quae omnia secundum uniformem troporum successionem sunt aequalia, secundum institutionem vero specierum diapente et diatessaron primum tertio secundum aequale est quarto* in H. C. 8, 41—45 genauer, so fällt stilistisch der mangelnde Gegensatz zu *sunt aequalia* auf, auf den hin der Satz doch angelegt zu sein scheint, und den sich ein feinfühliger Schriftsteller kaum hätte entgehen lassen. Derselbe ist bei unserm Verfasser heraus gearbeitet. Alsdann fällt der Ausdruck *institutio specierum* auf, wo doch Hermann sonst[1] *constitutio* gebraucht. Auch hier giebt unser Traktat das richtige Wort. Will man nicht die ganze Stelle, welche stilistisch feiner als die sonst überlieferte ist, als hermannisch annehmen, so ist doch jedenfalls der Terminus *institutio specierum* in *constitutio* zu berichtigen.

Interessant wäre es gewesen, hätte der Anonymus wie bei den Quarten, so auch bei den Oktaven einen Vergleich der hermannischen mit der alten Theorie gegeben. Jedenfalls ist ihm der wunde Punkt der Oktaventheorie Hermanns nicht aufgefallen. Es ist ja doch die Oktave erster Gattung zwischen den *graves* und *superiores*

[1] Vergl. H. C. ed. Brambach. 5,42, 7,14, 7,37, 7,45, 8,38 u. s. w.

gar nicht gleich der ersten Gattung zwischen *finales* und *excellentes*. Wenn sie auch beide aus Quarten und Quinten derselben Gattung bestehen, so ist doch die Anordnung von Ganz- und Halbton verschieden, wodurch gerade eine Gattung bedingt ist.

In der Lehre über den letzten Buchstaben a lehnt sich der Verfasser frei an H. C. 10, 38—11, 27 an. Da er seiner Musiklehre das bernonische System zu Grunde legt, so ist $\overset{a}{a}$ *ultima excellens*. Bei Hermannus liegt dieser Ton außerhalb der Tetrachorde, und er bezeichnet ihn als *vox superacuta*, ein Rest der guidonischen Eintheilung der Töne des Monochords. Durch dieses $\overset{a}{a}$ kommt er auf den *tonus hypermixolydius* zu sprechen, welchen nach Boetius *Inst. Mus. IV*, 17 Ptolomæus eingeführt haben soll. Boetius scheint aber entweder diesen Schriftsteller nicht gelesen oder nicht verstanden zu haben; denn er tadelt ja gerade jene, welche, indem sie noch einen Ton überflüssig hinzufügten, zu 8 Tönen fortschritten.[1] Im übrigen wissen wir ja auch, daß schon vor Ptolemaeus die Hyper-Tonarten in Gebrauch waren. Mit einer Darstellung der Zahlenverhältnisse der einfachen Konsonanzen schließt der Traktat.

Wiewohl das *explicit* am Ende fehlt, können wir doch annehmen, daß die Schrift uns vollständig überliefert ist; denn alle Punkte, die bei der damaligen Musiktheorie in Frage kommen, sind in Kürze behandelt worden. Bei dem Verfasser der *Quaestiones in Musica*, welcher die Darlegung der Zahlenverhältnisse entlehnt hat, findet sich als Fortsetzung in demselben Stile eine Erörterung der Zahlenverhältnisse der zusammengesetzten Konsonanzen. Obwohl ich nicht glaube, daß diese Stelle zu unserm Traktate gehört hat, theilte ich dieselbe doch am Schluß der Vollständigkeit halber mit.

Der Traktat entstammt einer Zeit, welche arm ist an selbständigen Arbeiten. Werke Anderer werden ohne Kritik ab- und ausgeschrieben und die entlehnten Stellen nicht selten unverbunden nebeneinandergesetzt. Vortheilhaft hebt sich unser Verfasser durch seinen Stil heraus, und dadurch, daß er alles zu einem wohlgerundeten Ganzen zusammenfügt. Und würde er auch gar nichts Neues bieten, so wäre er doch werth gewesen, mitgetheilt zu werden, da er uns in Kürze ein klares Bild der Theorie des 11. Jahrhunderts giebt. Aber auch einige neue Züge treten durch seine Darstellung zu Tage. Wir sehen hermannische und bernonische Theorie in manchen Punkten mit einander verschmolzen, die Lehre von den

[1] Vergl. Wallis, *Claudii Ptolemaei harmonicorum libri tres. Oxonii* 1682 II, 10.

Anfängen präcisirt und eine neue Entwickelung der Quarten aus den Quinten gegeben. An Bedeutung gewinnt das Werk noch dadurch, daß es einige Stellen der *Musica* des Hermannus Contractus aufklärte. Einen direkten Einfluß auf die spätere Zeit können wir ihm nicht nachweisen, einen indirekten aber insofern, als er vom Verfasser der *Quaestiones in Musica* wörtlich benutzt worden ist, dessen Werk noch im 14. Jahrhundert bekannt war und bei Johannes de Muris in hohem Ansehn stand, wie die Worte zeigen: »*actor quaestionum in musica, qui sine dubio valens fuit musicus, ut suum probat opus.*«

Kritiken und Referate.

Edward Dannreuther, Musical Ornamentation (Part I.) London, Novello, Ewer and Co. (1892).

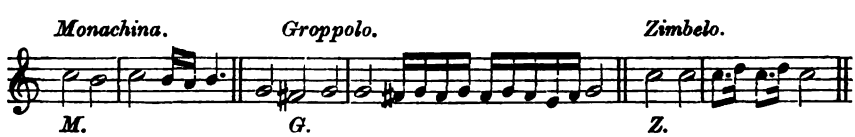
Dies Werk von Dannreuther ist bei Weitem das Beste und Vollständigste, was bis jetzt über musikalische Ornamentik gedruckt vorliegt. Der Verfasser beschränkt sich nicht auf eine Zeit und nicht auf ein Instrument, er faßt vielmehr alles zusammen, was in der Musik bis J. S. Bach für Gesang, für die Laute, die Geige und klavierte Instrumente an Zierformen auftritt, reiht es in historischer Folge an, und sucht nachzuweisen, wie die Ornamente der verschiedenen Klangkörper und verschiedenen Zeiten und Völker sich unter einander beeinflußt haben.

Er beginnt am Ende des 16. Jahrhunderts mit Diruta. Es mag gut sein, daß er nicht noch weiter hinabgestiegen ist, denn das würde am letzten Ende tief in den gregorianischen Gesang hineingeführt haben, in Gebiete also, die noch ihrer gründlichen Aufhellung entgegensehen. Für künftige Arbeiten nach dieser Richtung werden übrigens die Kolorirschulen aus dem Anfang und der Mitte des 16. Jahrhunderts eingehender Berücksichtigung bedürfen, insbesondere die Flötenschule von Silvestro dal Fontego, die höchst interessant ist wegen der hohen Ausbildung, auf der wir dort die Instrumentalkoloratur bereits antreffen, und wegen der vielen, sonst in der Litteratur des 16. Jahrhunderts nicht gebräuchlichen Fachausdrücke für diese Verzierungsarten, Ausdrücke, die also wohl dem Jargon der venetianischen Pfeifersunft angehört haben. In Diruta's *Transilvano* finden sich zuerst systematische Angaben über die Verzierungen auf Tasteninstrumenten. Was Dannreuther daraus anführt, genügt vollkommen, um ein Bild von dem Wesen derselben zu gewinnen. Zur Verbesserung kleiner Unrichtigkeiten in den historischen Angaben und den Notenbeispielen darf ich wohl auf meine eigene Arbeit über Diruta hinweisen (Vierteljahrsschr. 1892, III). Hier nur wenige Bemerkungen. Dannreuther druckt Ammerbach's »Mordant« so ab, wie er ihn in der »Orgel- und Instrument-Tabulatur« gefunden hat, wo eine Zweiviertelnote in ein Viertel und zwei Achtel aufgelöst wird. Ich habe schon früher (a. a. O. S. 368) die Vermuthung ausgesprochen, an Stelle der Achtel sollten wohl Sechzehntel stehen, und ich bin jetzt ganz überzeugt, daß es so sein muß, denn ich habe in der Musik des 16. Jahrhunderts kein Beispiel finden können, daß der gerade Takt bei der Kolorirung in den ungeraden verwandelt würde. Es wird sich also bei Ammerbach um ein Versehen handeln. S. 9 zeiht der Verfasser Diruta der Inkonsequenz bei Ausführung der Tremoli und Groppi. Trotzdem nach seiner Anweisung der Tremolo

mit der oberen und der Groppo mit der unteren Hülfsnote gespielt werden solle, fänden sie sich in den Beispielen bisweilen umgekehrt ausgeschrieben. Nun wimmeln die Ausgaben des *Transilvano* so von Fehlern, daß man dergleichen Widersprüche getrost auf die Rechnung von Druckfehlern setzen darf. Den zweiten Theil des *Transilvano* hat Dannreuther nicht gekannt. Er bedauert, daß Diruta über die Accenti und das öftere Wiederanschlagen der Taste keine näheren Angaben macht. Die Accenti sind im II. Theil (S. 12) in Noten ausgeschrieben, und die Reperkussion erklärt sich nach der Stelle in Th. I, S. 12 von selbst. Zur praktischen Illustrirung des von Diruta theoretisch Erörterten werden Beispiele verzierter Stellen aus den Werken von Andrea und Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo und Sweelinck abgedruckt.

Dann folgen die englischen Künstler Byrde, Bull und Gibbons, von denen Virginalstücke in der Parthenia vereinigt sind. Den durch Rimbault besorgten Neudruck dieser Sammlung in den »Publications of the Musical Antiquarian Society« kritisirt Dannreuther lakonisch mit den Worten *»very slovenly requires revision from beginning to end«*. Wer sich einmal die Mühe genommen hat, das der Ausgabe vorangestellte Facsimile mit seiner Übertragung zu vergleichen, wird diesem harten Urtheil nur beistimmen können. Ein revidirter Neudruck thut dringend noth, und — um es hier gleich auszusprechen — endlich auch einmal eine Herausgabe der übrigen englischen Virginalmusik. Sollte sich in dem reichen England nicht ein Verleger finden, der das doch wahrlich nicht große Opfer für die Hebung der Schätze altnationaler Musik brächte, die bedeutendsten Virginalbücher in Neudrucken der Musikwissenschaft zugänglich zu machen? Vorerst einmal Queens Elizabeth und Lady Nevils Virginal Book, andere könnten später folgen. Dannreuther mit seiner intimen Kenntniß der Musiklitteratur dieser Zeit und mit seinem kritischen Scharfblick wäre wohl der geeignete Mann für die Leitung solches Unternehmens. Vorläufig wollen wir die Verbesserungen zu Rimbault's Ausgabe, die er hier beibringt, dankbar annehmen. Die Erklärung der verschiedenen in der Parthenia aufstoßenden Verzierungen an der Hand gleichzeitig und später vorkommender Agremente in der Klavier- und Lautenmusik scheint mir recht glücklich, wenn sich auch nicht läugnen läßt, daß bei der modernen Umschreibung, die Dannreuther mit Byrde's Pavana *»The Earle of Salisbury«* vornimmt, dem Zeichen ≠ die Bedeutung zukommen würde »mache es Jeder wie es ihm beliebt«.

Bei Behandlung der italienischen Vokalmusik um das Jahr 1600 ist der Stoff nicht vollkommen ausgeschöpft. Für die Gesangskunst des 16. Jahrhunderts hätte wohl vor allem Zacconi berücksichtigt werden müssen. Unter den aus Caccini's Werken angezogenen Ausschmückungen vermißt man die verschiedenen Arten der *Esclamatione: languida, più viva, spiritosa* etc. Ferner hätten aus Emilio del Cavalieri's *»Rappresentatione«* folgende eigenthümlich benannte Ornamente aufgeführt werden können:



Letzterer fällt mit Caccini's *»ribattuta di gola«* zusammen. Die Bemerkungen über das *tempo rubato* der älteren Zeit sind gut und treffend. Gerade weil man heute unter *rubato* etwas anderes versteht, nämlich ein ungebundenes Schalten mit dem

Tempo überhaupt, ist es nöthig, darauf hinzuweisen, daß im Tempo rubato des 16.—18. Jahrhdts. die ursprüngliche Bewegung im Baß streng festgehalten wurde, während die melodieführende Stimme abweichend von der Art, wie sie aufgezeichnet war, etwas vorwärts drängte oder zurückblieb. Daneben war auch ein ganz freier Vortrag üblich, den z. B. Frescobaldi für seine Toccaten vorschreibt, aber gute Gesanglehrer wie Zacconi, Bovicelli, Tosi warnen ausdrücklich davor und fordern einen gleichmäßig fortlaufenden Takt. Zur Erklärung des Ausdrucks zieht Dannreuther eine Anmerkung Agricola's in seiner Übersetzung von Tosi's Gesangschule herbei: »Tempo rubare bedeutet einer Note einen Theil ihres Werthes wegnehmen, um einer andern ebensoviel zuzusetzen, und vice versa«. Wenn Dannreuther von Caccini's Trillo sagt, daß er *»represents the vibrato of lutenists and violists«*, so wäre dem entgegenzuhalten, daß vielmehr das *Vibrato* der genannten Instrumente vom Gesang herübergenommen ist, um durch das leise Beben den warmen Klang der Menschenstimme nachzuahmen. Das Orgelregister *vox humana*, das wohl schon im 16. Jahrhundert existirte, sicher aber zu Anfang des 17. (durch Banchieri bezeugt) und bei dem ein Zittern des Tons durch mechanische Mittel herbeigeführt wurde, weist deutlich auf den vokalen Ursprung dieses Vortragseffekts zurück.

Vortrefflich sind Dannreuther's Ausführungen über eine eigenthümliche Verzierungsmanier, die bei Frescobaldi vorkommt und auch zum *tempo rubato* gehört. Frescobaldi giebt in der Vorrede zu seinen Toccaten die Anweisung, wenn in der einen Hand Achtel- und in der anderen Sechzehntelnoten zusammen vorkämen, so solle man das zweite Sechzehntel immer punktiren, also statt so spielen: . Dazu stellt Dannreuther eine Stelle aus Couperin's *Pièces de Clavecin* und seiner *Art de toucher le Clavecin* in Parallele, wo dieselbe Spielmanier angegeben wird, und spricht die Vermuthung aus, es möchte das mit dem alten Fingersatz zusammenhängen, der die zweite Ausführungsart leichter als die erste gestattete. Die Ausdrücke *»dite«* und *»note buone«* und *»cattive«* deuten darauf hin, daß die Phrasirung wohl die Wahl der Finger beeinflußt hat, und umgekehrt. »Gute« und »schlechte Noten« kommen auch bei Quantz vor (Versuch etc. XI. § 12), der die umgekehrte Regel giebt: im Adagio solle man auf der guten Note ein wenig länger verweilen und die schlechte verkürzen. Dannreuther kommt zu dem Schluß: *»All along, then, from before Frescobaldi to Bach and later, the notation of certain preludes, toccatas and the like seems to represent rigid time, but in practice there was tempo rubato, and more than that«.*

Über Mersenne, Denis Gaultier, Christopher Simpson, der bereits nicht weniger als zwölf verschiedene Agremente kennt, werden wir zu Locke, Froberger und Henry Purcell geführt. Pauer's Ausgabe von des letzteren *»Lessons for the Harpsichord«* wäre, so urtheilt Dannreuther, korrekt in Bezug auf den Notentext, hätte aber in den Verzierungen eine Revision nöthig. Interessant sind hier die Angaben, wie die verschiedenen Komponisten das Tempo bestimmten: nach dem Herzschlag, durch mäßig schnelles Zählen, nach der Bewegung eines Uhrpendels etc.

Nach Purcell, im Verlauf des 18. Jahrhunderts, steigt die Verschiedenheit der Verzierungsbezeichnungen in erschreckender Weise. Diese Verschiedenheit zeigt sich nicht nur von einer Nation zur andern, sondern innerhalb desselben Landes; es kommt schließlich dahin, daß alle allgemeinen Regeln aufhören und daß jeder Komponist und Lehrer sich seine eigenen Zeichen und Ausführungen zurecht macht. Unter meinen Kollektaneen befindet sich eine ganze Reihe von

Auszügen aus englischen Schulen für das »Harpsichord«. Das erste Werk aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, *The Harpsichord Master* (1722), zeigt noch eine vollständige Übereinstimmung der Spielmanieren und Bezeichnungen mit Purcell's *Lessons*. Bereits die folgenden: *The Harpsichord Illustrated and Improved* (1733) und *The complete Tutor for the Harpsichord* weichen davon ab, und je weiter man ins 18. Jahrhundert hinein kommt, desto größer wird die Verschiedenheit der einzelnen Werke unter sich. Nicht zwei stimmen am Ende ganz überein. Hier auf jedes Detail einzugehen, war auch für Dannreuther unmöglich; es würde den Umfang des Buchs auf das Doppelte haben anwachsen lassen. Doch ist die Auswahl eine so große, daß die Veränderungen, welche die musikalische Ornamentstenographie nach und nach erfahren hat, wenigstens in ihren Hauptphasen fixirt werden. Überall weiß der Verfasser durch Ausführungen allgemeinerer Natur seinem scheinbar so beschränkten Gegenstand eine weitere Perspektive zu geben. Bei Couperin z. B. macht er die gute Anmerkung: »*In the seventeenth and eighteenth centuries, the habit of French and German violists, players of wind instruments, cembalists, and organists, to form a group or a series consisting of an indefinite number of pieces of similar or diversant character, in the same key, was derived from the practice of earlier or contemporary lutenists, with whom it was an advantage to be able to play a succession of pieces without having to re-tune the open bass strings.*« Das ist sehr wohl möglich, und bis jetzt, soweit mir bekannt, noch nicht ausgesprochen worden.

Die Abhandlung über das Verzierungswesen bei J. S. Bach, die den Schluß dieses Bandes bildet, nimmt den breitesten Raum ein (50 Seiten) und gehört zu den werthvollsten Abschnitten des Buchs, das kaum Jemand lesen wird, ohne nach irgend einer Richtung hin Anregung oder Belehrung zu finden. Der ausübende Musiker empfängt praktische Fingerzeige für die Auffassung und den Vortrag der älteren Violin-, Klavier- und Orgelmusik, und dem Musikhistoriker wird ein ungemein reiches Vergleichsmaterial in die Hand gegeben, das er sonst mit großem Zeitaufwand aus den verschiedenen nicht immer leicht zugänglichen Werken zusammensuchen müßte.

Vollkommen ist kein Menschenwerk, und die Unvollkommenheiten, die Dannreuther's Werk anhaften, sind so gering, daß sie keine Erwähnung verdienen. Einige kleine Lässigkeiten wird jeder Leser leicht selbst verbessern. Hier möchte ich nur auf ein Versehen hinweisen, das nicht so leicht in die Augen springt. Durch einen Druckfehler verführt hat Dannreuther eine Stelle aus der Vorrede zu Frescobaldi's Toccaten mißverstanden. Es heißt dort: »*Li comminciamenti delle toccate sieno fatti adagio, et arpeggiando etc. . . per non lasciar voto* (nicht »*noto*«; modern ital.: *vuoto*) *l'Istromento: il qual battimento arpiglierassi à bono placito di chi suona.*« Also: »Der Anfang der Toccaten soll arpeggirt werden etc. . . damit es auf dem Instrument nicht leer klingt.« Dieselbe Vorschrift giebt Lorenzo Penna (*Li primi albori musicali* S. 198): »*Procuri d'arpeggiare per non lasciar vuoto l'Instrumento.*« Dannreuther zieht den Satz »*per non lasciar* etc.« zum Folgenden und überträgt: »*but in order to make the best of the instrument, the beat must be left to the good taste of the executant*«.

Berlin. **Carl Krebs.**

Dr. Karl Hagen. Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier). Jenaer Inaugural-Dissertation. Hamburg 1892. 8°. [1]).

Der jugendliche Verfasser des vorliegenden Aufsatzes hat sich vorgenommen, das äußerst zerstreute und mitunter geradezu versteckte Notenmaterial zur Erforschung des Musiktreibens der sogenannten Naturvölker zusammenzubringen, und macht damit den Anfang auf Grundlage (zwar nur eines Theiles) der Litteratur über den äußersten Süd-Osten unserer Hemisphäre. Sein Unternehmen ist, wie er mit Recht betont, falls es ihm gelingt, es richtig zu Ende zu führen, nicht nur für die vergleichende Ethnologie, sondern auch für die Musikgeschichte ein überaus wichtiges, ja unerläßliches. Bevor wir die Ursprünge der uns zunächst berührenden, stetig fortschreitenden Kunst zu ermitteln versuchen, bedarf es einer sichern Kunde der Vorbedingungen zu ihrem Entstehen, welche in der leiblichen und seelischen Menschennatur anzunehmen sind. Durch den Einfluß der Kultur vieler Jahrhunderte sind wir selber den Anschauungen und Verhältnissen unserer noch

---

[1] Aus dem »Internationalen Archiv für Ethnographie« Bd. V. 1892 (Leyden, P. W. M. Trap), jedoch durch Zusätze des Verfassers vermehrt.

Bemerkungen der Redaktion des Int. Arch. Wenn Dr. Hagen von Bauten der Malayen früherer Tage spricht, die noch heute unsere gerechte Bewunderung erregen, so dürfte der Hinweis angebracht sein, daß jene Bauten, soweit solche im eigentlichen malayischen Archipel in Betracht kommen, Überreste alter Hindu-Kultur sind.

Der Behauptung (pg. 8), daß die Chinesen in der Musik »bis jetzt nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen«, wird wohl Niemand zustimmen, der sich auch nur oberflächlich mit der Ethnographie China's beschäftigt hat. Wir gestatten uns, Dr. H. anheim zu geben, den Artikel »Muziek« in Prof. Schlegel's »Nederlandsch-Chineesch Woordenboek« III pg. 1016 ff. nachzulesen und sind sicher überzeugt, sein Urtheil wird alsdann anders lauten.

In der Litteratur wäre noch manch einschlägiges Material zu finden gewesen, das als wichtiger Beitrag für die anregende und bis jetzt so vereinzelt dastehende Untersuchung Dr. H.'s hätte dienen können. So u. A:

V. Schmidt Ernsthausen: Über die Musik der Eingeborenen von Deutsch Neu-Guinea (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft VI [1891] pg. 268 ff.), Hugo Zöller: »Deutsch Neu-Guinea« pg. 11; Prof. A. C. Haddon: The ethnography of the western tribes of Torresstraits (Journ. of the Anthrop. Inst. of Gr. Brit. & Irel. XIX [1890] pg. 297 ff.); wo an allen drei Stellen Notenbeispiele gegeben sind.

Was Dr. H. in so bestimmter Weise betreffs näherer Handelsbeziehungen der Chinesen mit den Papua's sagt, ist uns vollkommen neu; eine nähere Angabe seiner Quelle wäre uns um so erwünschter gewesen, als selbst ein so ausgezeichneter Sinologe wie Prof. Schlegel uns darüber nichts mitzutheilen wußte.

Das Vorkommen der »*Sheng*« genannten Mundorgel auf Borneo dürfte durch die längeren Beziehungen der Chinesen zu dieser Insel genügend erklärt werden; was der Verfasser über die Ähnlichkeit des Namens (*sing-sing*) der Tänze der Eingebornen von Neu-Britannien etc. mit dem, durch die Engländer der Theater- etc. Musik der Chinesen gegebenen Namen (*sing-song*) sagt, wäre besser unterblieben; die Erklärung für beide Benennungen ist eine zu natürliche.

Auch für die Andamanen wäre Man's Monographie der Ethnographie dieser Insel im Journ. of the Anthrop. Inst. G. B. & I. sicher noch eine nutzbringende Fundgrube gewesen; Bambus kommt wenigstens auf den melanesischen Gruppen der Südsee-Inseln sicher vor; die Beeinflussung der Samoaner durch die Vitier ist eine bekannte Thatsache; (siehe für beides letztere: »Die anthrop. ethnogr. Abth. des Museum Godeffroy«); das Schlagbrett kommt in Melanesien (Neu-Britannien) vor (siehe Dr. O. Finsch, Ethnolog. Erfahrungen und Belegstücke).

ungebildeten Vorfahren soweit entfremdet worden, daß Rückschlüsse aus dem, was uns ohne weiteres Umschauen als das Natürlichste erscheint, mindesten bedenklich werden. Da wir die wirklichen Anfänge unserer Musik nicht mehr urkundlich belegen können, bietet sich zur Aushülfe fast nur die Beobachtung der Kinderwelt und der, dieser ziemlich nahestehenden niederen Kulturstufen dar.

Freilich erheben sich dabei bedeutende Schwierigkeiten. Die wenigsten unter den Sammlern an Ort und Stelle sind soweit zu solcher Aufgabe vorgebildet, daß sie das Gehörte rein aufzufassen vermögen, statt es unwillkürlich nach modern-europäischen Schablonen zurechtzulegen. Man müßte die Zeit und die Fähigkeit haben, um sich in die fremde Musikübung ganz einzuleben und sie ohne Rücksicht auf das anderswo Erlernte als selbständiges Gebilde zu begreifen. Vor allem kommt das Verständniß der Tonleiter in Betracht, denn bekanntlich ist die Anzahl der überhaupt möglichen Intervalle zwischen den Tonhöhen unendlich groß, und kann die Auswahl daraus zum musikalischen Gebrauch nach sehr verschiedenen Principien getroffen sein. Wo wir z. B. die gebräuchliche Tonreihe zunächst nach Oktaven eintheilen, ist für Andere die Quarte das größte Maß. Es empfiehlt sich daher, sich vor Allem nach wohlerhaltenen Instrumenten mit festen Tönen umzusehen, und diese Töne physikalisch genau zu bestimmen, was z. B. wieder bei den Flöten weniger als bei metallenen Klangstäben gelingt. Auch unsere Notenschrift, welche bloß auf unsere eigenen Scalen eingerichtet ist, sollte nie ohne die jedesmal nöthigen Korrekturen und Verwarnungen angewendet werden. In den meisten Fällen wird es jedoch an dergleichen Instrumenten oder Gelegenheit zu ihrer exakten Untersuchung fehlen, und da bleibt nur übrig, daß der Reisende sich selber zum Musikanten im Sinne des betreffenden Volksstammes ausbildet, und gleich nach der Rückkehr die erworbene Praxis einem kompetenten Forscher etwa durch Gesang oder Violinspiel übermittelt. Vielleicht wird in Zukunft der verbesserte Phonograph uns diese schwierige Aufgabe bedeutend erleichtern. Mit dem Rhythmus wird der Beobachter schon eher fertig, besonders wenn er ein Metronom, Pendel oder Ähnliches zur Hand hat; doch giebt es auch hier Gefährlichkeiten, wie wenn der Javane den Accent auf die letzte, statt wie wir auf die erste Note des Zeitabschnitts legt, und vollends dort, wo eine verwickelte Metrik wie jene der altgriechischen Chöre sich gebildet haben sollte. Ein vollständig ausgerüsteter Musikforscher außerhalb unserer Kulturländer sollte eigentlich nicht bloß musikalisch, sondern auch mathematisch-physikalisch, und dazu in der Technik der Musikinstrumente hinreichend erfahren sein, und allerlei Apparate zur sofortigen genauen Ton- und Zeitmessung zur Verfügung haben. Ohne das, abgesehen noch von linguistischen und historischen Kenntnissen, wird an der Zuverlässigkeit und annähernden Vollständigkeit der Resultate immer Manches fehlen.

Unter solchen Umständen wird das relative Verdienst solcher ungleichwerthigen Berichte, wie der Herr Verfasser sie zu sammeln angefangen, keineswegs geschmälert, aber doch auf die große Vorsicht hingewiesen werden dürfen, mit der sie jedenfalls zu benutzen sind, und gegen voreilige Verallgemeinerungen Einsprache erhoben.

Bei der Untersuchung javanischer Musik, wo Ref. in besonders günstiger Lage war, hat sich schon gezeigt, wie wenig Gewicht auf das bisherige Material (wie das von Herrn Hagen S. 16 angeführte holländischer Beamten unter Raffles und Crawfurd) zu legen sei. Jetzt wieder bietet ein messingenes Schlaginstrument von der Insel Bali, unter Bestätigung eines unabhängig davon entstandenen hölzernen, welches ebendaher erhalten wurde, dem europäischen Ohr die unerwartete Tonreihe: gr. Terz, Quarte, Quinte, gr. Septime, Oktave, mit Wiederholung

in der nächst höheren Oktave[1]; es ist also der Halbton dem Balinesen bei der Konstruktion der Leiter nicht zu klein, um unterschieden zu werden; doch ist die Frage, was die noch vorzunehmende objektive Tonmessung schließlich ergeben wird.

Vorläufig wäre auch dringend zu warnen vor Betrachtung der fremden Leitern, als ob sie nur unvollkommene Ansätze zu unseren Tonarten wären. Sogar die Kirchentöne sind ja, bei aller Annäherung an unser Dur und Moll, nach anderen Grundsätzen gedacht, und die Werke älterer Meister, sowie die Volkslieder aus ihrer Zeit, nur daraus verständlich; und es versteht sich nicht ohne Weiteres, daß unser theilweise zweifellos künstliches Tonsystem die allgemeine natürliche Form bildet, wobei es sich nur darum handeln würde, ob es da oder dort mehr oder weniger vollkommen zur Geltung gelangt wäre. Von F dur oder E moll bei Völkern ohne europäische Beeinflussung sollte in wissenschaftlichen Schriften noch weniger die Rede sein als etwa bei Messen von Palestrina oder calvinistischen Psalmweisen.

Leider verschwinden die bescheidenen Kulturgebilde, die hier zu untersuchen sind, von Jahr zu Jahr, bevor wir unser Beobachtungsverfahren ausreichend verbessert haben können, und was noch vorhanden, wird immer mehr durch europäische Einwirkungen entstellt[2]. Hauptsache bleibt demnach, so wie so baldigst einzuheimsen, was noch zu retten ist, um von dem unvollkommenen Material doch soviel wie möglich zur Vergleichung zu bekommen, in der Hoffnung, daß manches Versehen ein anderes nahezu ausgleichen wird. Dann aber bleibt noch die umsichtige kritische Behandlung des Gesammelten; eine Aufgabe, welche unser Vf. hoffentlich anderen Kräften überlassen wird.

Übrigens erwarte man nicht, daß mit solchen Untersuchungen der Urquell sofort aufgedeckt sein würde. Älter als alles, was bei den Völkern einfachster Gesittung schon als fester Brauch gilt, ist jedenfalls die mehrseitige Äußerung erregter Gefühle, wie wir sie bei unsern sehr jungen Kindern wiederfinden, durch Wort, Melodie und Geberde zu gleicher Zeit. Bei erhöhter Lebensempfindung kommt der unerzogene Mensch als Ganzes in Bewegung; Rede wird Gesang, Gang und Körperhaltung wird Tanz; es mischt sich darunter dramatische Darstellung des Gegenstandes, der gerade das Bewußtsein erfüllt, sowie Begleitung mit irgend welchen schallenden Geräthen; das alles wird zusammengehalten von dem natürlichen Trachten nach Regelmaß und geschlossener Form. Allseitiger Genuss wird aber dem Menschen bald des Guten zuviel, und so wird von der anfänglichen Gesammtkunst wechselweise das eine oder das andere Element fallen gelassen und

---

[1] Vorläufig möchte ich die javanische verkürzte Pelog-Scale Namens Bĕm als Vorbild vermuthen. *L.*

[2] Wie weit es damit gekommen, zeigt der interessante Aufsatz des Herrn Prof. Dr. W. Joest in Bd. V des Int. Arch. f. Ethn.: Malayische Lieder und Tänze aus Ambon und den Uliase (Molukken). Malayisch ist darin nichts als die unterlegten Liedertexte im Dialekt der Hafenstadt Ambon, welcher selbst erst durch den Seeverkehr und die Fremdherrschaft dort üblich geworden sein kann, denn die Urbevölkerung in den Molukken redet ganz andere Sprachen. Die Melodien sind durchaus europäisch, oft sehr bekannte Gesangs- und Tanzweisen, nur hin und wieder so entstellt, daß man an Reminiscenzen aus alter einheimischer Musikübung denken dürfte. Von Ambon aus verbreitet sich diese Art Musik über die benachbarten Inseln. Eben hat noch Herr Prof. Martin aus dem Innern von Buru die Abbildung einer Geige mitgebracht, welche dort unter dem portugiesischen Namen *viñola* als Erbstück aufbewahrt, aber längst nicht mehr bespielt wird. Man sollte bei diesen Studien immer das wirklich Einheimische und das durch Schiffer, Soldaten u. s. w. weiterhin Eingeführte genau zu unterscheiden suchen. *L.*

das Übrige mit Vorliebe gepflegt; so entfaltet sich denn hier das Recitativ mit Geberden, dort das Tanslied, weiterhin der Gesang in Ruhestellung, das gesprochene Gedicht, der Tanz nach Instrumenten, u. s. w. Ob die Musik überhaupt wesentlich Ausdrucksmittel oder formelles Gebilde sei, ist eine müssige Frage; je nachdem ist sie das eine oder das andere, oder auch beides zugleich; es fragt sich nur, welche Bedürfnisse sich im Augenblick vorwiegend geltend machen. Es wird also bei jedem Naturvolk insbesondere untersucht werden müssen, wie weit und in welchen Richtungen die anfängliche kindliche Gesammtkunst der Empfindungsäußerung sich dort differensirt und ihre Bestandtheile sich entwickelt haben; so wird nachgerade ein umfassendes Bild entstehen von dem, was darin von Menschen geleistet worden ist, und hieraus erschlossen, was etwa bei den Urvätern der civilisirten Tonkunst und ihren Verwandten vorausgesetzt werden dürfte.

Der neueste Betrieb der historischen Wissenschaften setzt sich öfters dem Vorwurf aus, daß er im Widerwillen gegen bloß abstraktes Gerede vom Wesen des Staats, der Sprache, der Kunst u. s. w. sich einem planlosen Anhäufen von bloßen Thatsachen, bedeutenden und nichtssagenden hingebe. Auf die Dauer kann der vernünftige Mensch eines solchen Geschäfts nur überdrüssig werden und läuft dann Gefahr, auf wissenschaftliche Forschung ganz zu verzichten. Wenn aber scharfe Beobachthng von klarer Fragestellung und verständiger Sichtung des Gegebenen fortwährend geleitet wird, dann, aber auch nur dann, werden Arbeiten, wie sie unser Verfasser angefangen, ihm selbst zum dauernden Genuss und unserer Erkenntniß der Wirklichkeit, in der wir leben, zur bleibenden Förderung.

Leyden. **J. P. N. Land.**

G. Engel, Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung. Dresden, R. Bertling. 1892. 59 S. 8.[1]

Bekanntlich ist der Begriff des musikalischen »Intervalls« nicht identisch mit dem eines Höhenunterschieds zwischen zwei Tönen. Ein Intervall ist gegeben durch einen bestimmten Grad der Konsonanz; und es ist sehr wohl denkbar, daß z. B. der Konsonanzgrad, durch welchen das Quintenintervall charakterisirt ist, in verschiedenen Tonregionen einen ungleichen Höhenunterschied (Abstand, Distanz) der bezüglichen Töne darstellte, d. h. daß die beiden Töne in der reinen Empfindung, wenn man also alle Nebenvorstellungen absondert, im einen Fall einander ähnlicher erscheinen als im anderen Fall.

Die Meinungen über die thatsächliche Beschaffenheit unsrer Tonempfindungen in dieser Beziehung gehen aber auseinander. Manchen erscheint thatsächlich, obschon sie die logische Denkbarkeit des gegentheiligen Verhaltens zugeben, das gleiche Intervall überall auch eine gleiche Distanz zu sein; und sie schließen hieraus, daß die Mitte zwischen zwei Tönen allgemein gegeben sei durch denjenigen Ton, welcher der geometrischen Mitte der Schwingungszahlen entspricht, z. B. die Mitte zwischen den Tönen 100 und 400 durch den Ton 200. Andere halten für die Mitte den Ton, welcher der arithmetischen Mitte der Schwingungszahlen entspricht; im genannten Beispiel also den Ton 250. Wieder Anderen scheint die Wahrheit in der Mitte beider Mitten zu liegen.

---

[1] Aus der »Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane« 1892, Bd. IV (Hamburg und Leipzig, Leopold Voss), jedoch vom Verfasser für die V. f. M. umgestaltet.

An den experimentellen Studien und theoretischen Streitigkeiten hierüber hat sich Verf. obiger Schrift bereits früher betheiligt. Er fügt jetzt seine in der Zeitschr. f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane II 361 f. mitgetheilten Beobachtungen über Tondistanzen in einen größeren, dort nur angedeuteten, theoretischen Zusammenhang ein. Ihm erscheint bereits vom Standpunkt der »Zahlenlogik« die geometrische, nicht die arithmetische, Tonmitte als die wahre. Obschon er bei seinen Versuchen an vorzüglichen Musikern gefunden, daß eine Neigung vorhanden ist, die Mitte etwas über der geometrischen anzunehmen, und obschon er selbst sie bei größeren Distanzen nach seiner Empfindung um 1—3 Halbtöne höher legt, möchte er aus apriorischen Erwägungen dieses Ergebniß immer noch einer Trübung des Urtheils durch gewisse Nebenumstände, namentlich durch die (bis zur 3-gestrichenen Oktave) zunehmende Unterschiedsempfindlichkeit, zuschreiben. Wenn es indessen richtig ist, daß die Unterschiedsempfindlickkeit und die Distanzschätzung integrirend zusammenhängen, bezw. die letzte von der ersten abhängt (s. m. *Tonpsychol.* I 60 f., 130, 250), so haben wir es hier vielmehr mit einem maßgebenden Hauptumstand zu thun, von dem das Urtheil nicht gestört wird, sondern auf dem es beruht. Ich möchte daher dem Beobachtungsergebniß des Verfassers mehr reelle Bedeutung zuschreiben als er selbst.

Dagegen in den apriorischen Deduktionen werden wir dem Verfasser nicht folgen können. Ihm gegenüber möchte ich sagen: Zahlen beweisen nicht. Rein zahlenmäßig giebt es noch andere Mittelwerthe, z. B. den harmonischen oder den quadratischen. Aber die Empfindungsmitte, die, wie die Empfindung selbst, das reale Produkt sehr komplizierter physiologischer Faktoren ist, hat keine Verpflichtung, mit irgend einem noch so hochwohlgeborenen Produkt der Zahlenlogik zusammenzufallen. Solche Koinsidenz wäre vielmehr *a priori* eher unwahrscheinlich. Wohl können wir unter Umständen aus deduktiven Erwägungen vermuthen, daß ein Sinnesurtheil, das anscheinend nur auf den bezüglichen Empfindungen gründet, falsch und zwar subjektiv falsch sei, daß es nicht den Empfindungen entspreche. Gerade die Musik bietet vielfältige Gelegenheit, dieses Verhältniß von »Sinn und Vernunft«, dem bereits Ptolemaeus in der Harmonik eingehende Betrachtungen widmete, an interessanten Beispielen zu verfolgen. Aber die deduktiven Erwägungen müssen dann aus der sonst bekannten Natur des Sinnes hergenommen sein oder doch auf irgend eine Weise einen durchsichtigen Zusammenhang zwischen den Prämissen und dem Schlußsatz aufweisen, den ich in diesem Falle, offen gesagt, nicht finden kann.

In der Kritik der Lorenz'schen Versuche schließt sich Engel meinen Ausstellungen an und führt sie in einzelnen Punkten weiter aus. Positiv wünscht auch er ein musikalisch geschultes Gehör der Beobachter, Verwendung einfacher Töne, Mitberücksichtigung größerer Tondistanzen, und bei den kleineren eine feinere Veränderlichkeit des Mitteltons durch abstimmbare Gabeln. Nur auf einen Punkt legt er meines Erachtens noch zu wenig Gewicht, obschon er ihn erwähnt. Der Beobachter muß auch psychologisch *ad hoc* eingeübt sein (obige Zsch. I 457). So sieht auch ein sonst sehr geübtes Auge an mikroskopischen Präparaten doch nicht sogleich das, worauf es ankommt. Daraus folgt, daß gelegentliche Aussagen feinhöriger Musiker in dieser Sache doch nicht ohne weiteres entscheiden.

Zur Erläuterung hierfür diene sogleich die Behauptung von Engel's Musikern, daß die Distanz *c—d* entschieden größer sei als *d—e*. Ich habe bereits in früheren Jahren öfters Musikern die Frage vorgelegt und die umgekehrte Antwort erhalten (vgl. das. I 461). Lorenz und seine Mitarbeiter endlich fanden die beiden Distanzen

gleich (das. 334—5, d_1). Woher nun die drei verschiedenen und alle drei ungewöhnlich bestimmt abgegebenen Antworten?

Meiner Meinung nach ist keine von ihnen Ausdruck eines reinen Distanzurtheils. Obschon natürlich eine darunter wahr sein muß, dürfte sie doch nur zufällig wahr sein. Die Distanzen gleich zu schätzen, liegt denen am nächsten, die ohne feinere musikalische Bildung einfach durch den aus dem Leben jedem bekannten musikalisch-mittleren Ton bestimmt werden. Unter den Musikern werden solche, die in keiner Weise durch ein musik-theoretisches Wissen beeinflußt sind, geneigt sein, den Schritt *d—e*, der zum charakteristischen Ton der Leiter führt, als den für das Gefühl wichtigeren auch für den größeren zu halten; schon der Kontrast mit der Mollterz drängt zu solcher Überschätzung. Solche aber, die vom »großen und kleinen Ganston« (so genannt wegen der Zahlenverhältnisse 8 : 9 und 9 : 10) vieles gehört und vielleicht sogar darüber zu dozieren haben, werden leicht durch diese Assoziation bestimmt werden, *d—e* kleiner zu schätzen. In allen drei Fällen sind dann aber nur eben Assoziationen maßgebend. Und gerade darum kann in einem so schwierigen Fall ein so bestimmtes Urtheil abgegeben werden. Denn bei so kleinen Distanzen müssen ja auch die Unterschiede der wahren und der scheinbaren Mitte so gering sein, daß das reine Distanzurtheil sich nicht so leicht festsetzen würde.

Engel handelt in einem 2. Theil der Schrift über die Begründung der Musiktheorie. Er schreibt, wie schon in früheren Arbeiten, den Schwebungen (die er mit 128 in der Sekunde noch sehr kräftig findet) eine nur untergeordnete Bedeutung zu, und führt die Bedeutung der Obertöne darauf zurück, daß sie mit den einfachsten Schwingungsverhältnissen zusammentreffen, welche letzteren Engel (Euler und Hauptmann verbindend) für direkt maßgebend ansieht. Die Schwingungsrhythmen sollen sich beim Zusammenklang in unserem Bewußtsein geltend machen. Wie dies geschehen kann, ist mir mit Helmholtz nicht verständlich. Daß übrigens das Prinzip der geometrischen Mitte auch hierbei, in der Leiterkonstruktion, trotz seiner apriorischen Vortrefflichkeit nicht durchführbar ist, hebt Engel selbst hervor. Fällt ja schon die erste Abtheilung innerhalb der Oktave, die Quinte, nicht in die geometrische Mitte (die zwischen fis und ges läge), sondern gerade in die arithmetische. Aber das heißt nun auch wieder nicht so viel, als daß dieses Intervall durch ein Distanzurtheil gefunden würde, worin gleiche Unterschiede der Schwingungszahlen als gleiche Tondistanzen geschätzt würden (sonst ließe sich ja das Intervall auch nicht auf die nächst höhere oder tiefere Oktave übertragen). Vielmehr hat das bloße Distanzurtheil für die Feststellung der Grundintervalle offenbar gar keine Bedeutung, mag es übrigens mit der arithmetischen oder geometrischen oder sonst irgend einer beliebigen Zahlenmitte zusammenfallen.

Für lehrreiche Einzelbemerkungen haben wir Engel, wie immer, auch hier zu danken; so namentlich für die Bemerkungen über Intonation.

München. C. Stumpf.

Notizen.

Das Echiquier. In einem Aufsatz über besaitete Klavierinstrumente (Vierteljahrsschrift 1892, S. 93 ff.) hatte ich auch das *Echiquier* (*exaquir*, Schachbrett etc.) herbeigezogen und die Vermuthung ausgesprochen, es könnte wohl eine Anfangsform des Clavichords oder Clavicymbalums sein. Vander Straeten, der um die Musikwissenschaft so hochverdiente Sammler und Erklärer alter Dokumente, hat zuerst die Aufmerksamkeit auf das Wort und seine muthmaßliche Bedeutung gelenkt. In einem kleinen Artikel einer belgischen Kunstzeitschrift (*La Fédération artistique*. 1892 Nr. 33) kommt er noch einmal auf das räthselhafte Instrument zurück und versucht ein Citat aus Jacquot's »*Histoire musicale*« zu kommentiren, das folgendermaßen lautet: »*A Loys Rodilli, organiste, la somme de trente escuz d'or soleil, que Monseigneur le duc a ordonné pour l'achast d'un instrument que Monseigneur a prins de luy, faisant archiquier, orgues, espinettes et fluttes*«. (Aus den Rechnungsregistern des Lothringischen Hofes von 1511.) Vander Straeten wirft die Frage auf, ob man es in »*archiquier*« mit einer orthographischen Variante von *échiquier* oder mit einer Zusammenziehung aus *archi-échiquier* zu thun habe, ohne daß er es zu einer vollkommenen Lösung brächte. Der Vermuthung blieb der weiteste Spielraum gelassen. Ein glücklicher Zufall hat jetzt, wie ich glaube, die endgültige Erklärung herbeigeführt.

Als ich im Sommer 1892 zum Besuch der Musik- und Theater-Ausstellung in Wien war, machte mich Herr Dr. O. Fleischer, dem ich für diesen Hinweis zu großem Dank verpflichtet bin, auf ein eigenthümliches, in der Ambraser Sammlung befindliches Schachbrett aufmerksam. Der Direktor der Sammlung, Herr Regierungsrath Ilg, ermöglichte mir freundlichst eine eingehende Untersuchung des Möbels, so daß ich in der Lage bin, es hier genau zu beschreiben.

Es ist ein großes Schachbrett von 45 cm ins Geviert und entsprechender Höhe, aus hellem Holz gefertigt und reich mit dunkeln Intarsien von ausgesucht schöner Arbeit geschmückt. In geschlossenem Zustand unterscheidet es sich in nichts von einem gewöhnlichen Schachbrett, klappt man es aber auf, so sieht man, daß das Puffbrett innen auf beiden Seiten nicht ganz an den vorderen Rand der Umfassung stößt. Das schmale Brettchen, welches den Abschluß nach vorn bildet, läßt sich heraus ziehen. Dadurch wird auf jeder Seite eine kleine Klaviatur freigelegt, die den hohlen Raum zwischen dem vorderen abschließenden Brett und dem Puffspiel ausfüllt. Jede hat einen Umfang von zwei Oktaven und einer Terz chromatisch (*f*—*a*.). In der tiefsten Oktave ist nur *b* Untertaste, in der obersten

fehlt *gis*. Die eine gehört zu einem kleinen Regal, dessen Bälge unter dem oberen Brett des Puffspiels liegen und leicht von dem Spieler selbst oder einer anderen Person in Bewegung gesetzt werden können. Die andere läßt ein einchöriges Spinettchen erklingen. Hier ist das Deckbrett mit dem Puffspiel aufzuklappen und hochzustellen wie der Deckel eines Flügels. Auf der Querleiste über den Docken stehen die Worte »*Sic transit Gloria Mundi*«; die dünne Leiste über der Klaviatur trägt die Jahreszahl MDXXXII. Im Resonanzboden befindet sich eine mit feinem Maßwerk gefüllte Rosette, offenbar von italienischer Arbeit, wie das ganze Stück. Die ursprüngliche Stimmung ist natürlich nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Nach der Saitenlänge zu schließen war das tiefste *f* des Spinetts f^1, so daß der Umfang bis a^3 reichte. Das Regal stand vielleicht eine Oktave tiefer von f—a^2.

Da hätten wir also ein Instrument »*faisant archiquier, orgues, espinettes*« (die Flöten fehlen) und das »*istrument semblant d'orguens, qui sona ab cordes*«, das *exaquir* Johanns I. von Aragonien. Ich zweifle nicht daran, daß durch diesen Fund die Frage nach dem Wesen des unbekannten Instruments »Schachbrett« beantwortet ist.

Berlin. **Carl Krebs.**

Zu den Kompositionen über die Horazischen Metren. (Vgl. Jahrgang 3 dieser Zeitschrift (1887) S. 26 f.; auch Jahrg. 5 (1889) S. 291 f. und Jahrg. 6 (1890) S. 310 f.)

Laurentius Stiphelius, Kantor in Naumburg, gab 1607 bei Weidner in Jena einen *Libellus Scholasticus pro senatoriae Numburgensium Scholae pueris* heraus, der, wenn gleich zunächst für die musikalische Bildung seines Schülerchores, so doch zugleich für den kirchlich gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt war. Das Buch enthält in 5 Abschnitten

1. eine Sammlung geistlicher Hymnen, Lieder, Responsorien und Antiphonen, geordnet nach den Kirchenzeiten von Advent bis Trinitatis. Die Gesänge werden theils *choraliter* mit den gregorianischen Melodien, theils *figuraliter* in 4stimmigem Satz gegeben, je nach ihrem kirchlichen Zweck.

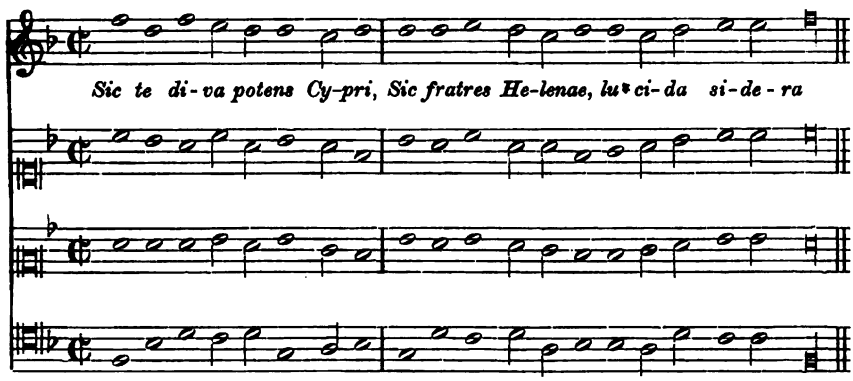
2. Eine Sammlung der damals in Naumburg gebräuchlichen Begräbnißlieder.

3. Weitere Gesänge für Kirche, Schule und Haus.

4. *Harmoniae ad omnes Odas, quibus Horatius Flaccus in suis quatuor carminum libris & in suo Epodon libro usus est, accomodatae.*

5. Ein *Manuale cantoris*, d. h. ein nach Sonn- und Festtagen geordnetes Verzeichniß von Liedern, Introiten, Messen und Motetten für das ganze Kirchenjahr.

Indem ich mir vorbehalte, auf den übrigen lehrreichen Inhalt dieses Werkes in anderem Zusammenhang zurückzukommen, möchte ich hier nur zur Ergänzung früherer Mittheilungen auf die unter Nr. 4 aufgeführten Horazischen Oden aufmerksam machen. Sie lehren uns, daß diese Art der Odenkompositionen weder mit den Senfl'schen und Hofhaimer'schen noch auch mit den Olthof'schen zu Ende ging, sondern daß sie also bis ins 17. Jahrhundert fortdauerte. Melodie und Satz der von Stiphelius mitgetheilten sind andere, als die bisher bekannten des 16. Jahrhunderts, aber ganz im selben Stil. Zur Probe theile ich eine Ode hier mit:



Da Stiphelius keinen anderen Verfasser nennt, wird man kaum irre gehen, wenn man ihn selbst dafür ansieht. Hatte doch Glarean im Dodekachord bei der Lehre über »die Erfindung der Tenore« (Buch 2, Kap. 39) eben diese Horazischen Oden als Unterlage seiner Übungsbeispiele benutzt. So könnte also auch Stiphelius sehr wohl seine Studien an diesen Melodien und Sätzen im graden Kontrapunkt gemacht haben, wie er sie wieder bei seinen Schülern verwendet. Sie sind in der That ein ganz vortreffliches Unterrichtsmittel; möchten doch auch unsere Gymnasien sich das gesagt sein lassen! Denn indem sie, musikalisch betrachtet, eine ausgezeichnete Vorschule für den vierstimmigen Gesang bilden, machen sie die Schüler zugleich mit den antiken Metren praktisch vertraut und beleben das Bild des alten römischen Dichters. Wer sich etwa an den Härten der alten Harmonik stößt, der kann ja den Melodien leicht ein weicheres Mäntelchen umhängen, nur daß er sich hüte, die Strenge des Kontrapunkts an sich dabei zu verwischen. Denn grade in den Dreiklängen liegt für das musikalische Gehör das Bildende.

Schleswig. R. v. Liliencron.

Berichtigung.

S. 485, Anmerkung 1 des vorigen Jahrgangs wolle man statt »Sopran und Alt« lesen: »Alt und Tenor«.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.

Lodovico Zacconi

als Lehrer des Kunstgesanges.

Von

Friedrich Chrysander.

II.*)

Über Gesang, und Sänger im Verhältniß zu den Komponisten und Kompositionen der damaligen wie der früheren Zeit. Die Ausbildung und geschichtliche Entwicklung der Musik. Vergleichung der Musik der Niederländer mit derjenigen Palestrina's und seiner Zeitgenossen. Notenkunde und Lehrmethode für Gesangschüler. Aufgaben, Pflichten und Freiheiten des vortragenden Sängers.

Das Kapitel über die »Gorgia«, welches im ersten Abschnitt gedruckt ist, bietet eine ausführliche, zusammenhängende Darstellung über den kunstmäßigen Vortrag des Sängers und mußte deßhalb voran gestellt werden. Was Zacconi außerdem noch über Stimme, Gesangunterricht und Sängerkunst vorträgt, sowie über viele andere damit verbundene Materien, lasse ich hier in einem zweiten Abschnitte folgen. Seine Mittheilungen sind wichtig genug, um in ihrer Gesammtheit gekannt zu werden, denn sie enthalten das Vollständigste und in ihrer Vielseitigkeit auch Werthvollste, was uns von einem Autor aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über den Kunstgesang seiner Zeit überliefert ist.

Für unsern Zweck kommt nur das erste Buch des ersten Bandes der »Prattica« in Betracht. In verschiedenen Kapiteln desselben sind die Materialien unmethodisch verstreut. Den Autor möglichst selbst zu Worte kommen zu lassen, mußte der Hauptzweck dieser Arbeit sein, und weil damit eine sachlich geordnete Darstellung nicht zu vereinigen war, so blieb nur übrig, Zacconi auf dem von ihm eingeschlagenen Wege zu folgen und den Inhalt seiner Kapitel der

*) S. Abschnitt I: Vierteljahrsschrift 1891 Bd. VII S. 337—396.

Reihenfolge nach mitzutheilen. Dies ist nun so geschehen, daß die wichtigeren und längeren wörtlichen Anführungen durch eine kleine Einrückung und einen Nebenstrich kenntlich gemacht sind, während das Übrige in meinen Bericht verwebt ist. Durch Zusätze in [ ] Klammern habe ich Zacconi's Worte, wenn sie der Kürze oder des mangelhaften Ausdrucks wegen unklar waren, deutlicher gemacht und damit viele umständliche Anmerkungen erspart. Auf diese Weise war es möglich, bei einem mäßigen Umfange doch annähernd eine sachliche Vollständigkeit zu erreichen und die Leser nicht allzusehr unter der Weitschweifigkeit des Autors leiden zu lassen.

Libro Primo.

Kapitel 4.

Was die Bezeichnungen Theoretiker, Praktiker, Musiker und Sänger bedeuten. (*Che cosa sia Theorica, Prattica, Musico, et Cantore, et chi s'intenda per Theorico, Prattico, Musico, et Cantore.*)

» . . . Man nennt *Musiker* den Komponisten, um ihn zu unterscheiden sowohl von dem einfachen *Sänger* wie auch von dem *Praktiker*, welcher nicht singt, sondern bloß die Noten zum Singen aufsetzt. Also: Wenn der Komponist komponirt und nicht singt, d. h. sich nicht zu Zeiten bei beliebiger Gelegenheit zum Singen herbei läßt, dann heißt er *Praktiker*, weil er von seinem Wissen einen [praktischen] Beweis gegeben hat. Aber wenn er gelegentlich beim Singen sich zum Gesange schickt und mit Sängern vereint singt, dann muß man ihn *Musiker* nennen. Ich sage: dann, wenn er bei Gelegenheit mit Andern singt — um diejenigen Komponisten darunter zu verstehen, welche eine gute oder ausgezeichnete Stimme haben und sich hinsichtlich der Stimme nicht zu scheuen brauchen, zu singen. Also, um Alles in Einem zusammen zu fassen: *Theorica* ist die einfache Wissenschaft, welche diejenigen besitzen, die nicht vermöge musikalischer Noten, sondern vermöge der Proportionalität der Zahlen alle harmonischen Anordnungen verstehen. *Prattica* ist diejenige Wissenschaft, welche die proportionirten Zahlen auf musikalische Noten zurück führt. *Musico* ist der, welcher die so zurück geführten [in Musik gebrachten] Verhältnisse versteht und nachdem sie zurück geführt [komponirt] sind, sie mit Andern singt oder sich als ein Sänger zum Gesange herbei läßt«. (Fol. 4).

Obige Definitionen bewegen sich noch ganz in den alten Vorstellungen von der abstrakten Zahlentheorie und der konkreten

Bethätigung derselben als Komposition, die selbstverständlich bloß als eine gesangliche angesehen wird, wobei nur derjenige Komponist, der zugleich gesangsfähig ist, den Ehrennamen »Musiker« erhält. Hierin offenbart sich uns wieder der ganze uralte Sängerstolz.

Einige dieser Bezeichnungen haben später eine veränderte Bedeutung erhalten: so war »Musico« seit dem vorigen Jahrhundert gleichbedeutend mit Kastrat. Der Ausdruck »Prattica« für Komposition blieb noch längere Zeit im Gebrauch; in diesem Sinne rechtfertigt Monteverde seine neue Art zu komponiren als »seconda prattica«.

Kapitel 5.

Warum der Autor den Titel »*Prattica di Musica*« gewählt hat.

». . . . Nachdem ich also viel erörtert und überlegt und das beste gewählt hatte, habe ich gegenwärtigen Titel »Prattica di Musica« gebildet, denn es schien mir, daß sich mit diesem Namen meine volle Absicht am besten darstellen müsse, da es sich um nichts andres handelt, als zu sehen, nicht bloß ob die aufgestellten Kantilenen ihre zukömmlichen Zeichen und Notenwerthe haben, sondern auch, wie diejenigen, welche mit andern als den gewöhnlichen Zeichen gesetzt sind, gesungen werden müssen . . . . Unter dem Namen Prattica di Musica werden wir also allmählig und auf anmuthige Art alle Eigenthümlichkeiten und das wesentliche Zubehör (*essentiali accidenti*) der Melodien durchgehen«. (Fol. 4^b).

Kapitel 6.

Wie hoch Musik, Musiker und Sänger geehrt werden.

». . . . Ich rede hier nicht von den Künstlern und Handwerkern, welche sich Tag und Nacht abmühen, um ihren kargen Lebensunterhalt zu gewinnen. Nur der Musiker mit dem Sänger verdient sich sein Brot mit Vergnügen, Lust und Annehmlichkeit. (*Solo il Musico col cantore, si guadagna il pane con piacere, solazzo, et dolcezza.*) Und er lebt unter den Geehrten geehrt und sorgt nicht oder hat Furcht, hinaus gejagt zu werden oder zu irgend einer geehrten und anständigen Gesellschaft keinen Zutritt zu haben. Vielmehr lebt er in solcher Achtung und Schätzung, daß, wo er nicht ist, er hingerufen und daselbst mit offenen Armen empfangen wird. Jeder liebt ihn, jeder schmeichelt ihm, jeder sucht ihm gefällig zu sein: so schätzt man die Kunst und deren Lehrer hoch. Ich für mein Theil würde nicht im Stande sein noch das Vermögen oder die Zunge haben, zu sagen, in welcher Werthschätzung und Achtung ein Sänger steht; denn wieviel man

auch bezahlt, so daß er bei den Großen als einer der Kleinsten und Untersten oder wenigstens nur als Lohnarbeiter angesehen wird, — nimmt man ihm dafür doch nicht den Platz und die Ehre, die ihm als Virtuosen zukommen. Er gelangt mit seiner Kunst als Ehrenperson allenthalben hin wie eine würdige Persönlichkeit, von Jedermann gut aufgenommen und begünstigt, geehrt durch Tüchtigkeit und verdiente Gunst (*come ornato di virtù, et meritevol di favore*). Zu jeder Zeit und Stunde ist er gerüstet zum Dienst, und sein Dienst macht nicht müde. Er [der Sänger] hat keine Sorge, Instrumente mit sich herum zu schleppen, noch hat er Werkstätten und Häuser nöthig, um seine Kunst üben zu können. Wo er auch geht, trägt er alle seine Instrumente mit sich, kein Räuber kann sie ihm nehmen. Wenn nun schon ein einfacher Sänger so geehrt und geachtet wird, wieviel mehr wird ein wahrer Musiker und ein guter Komponist geehrt und geachtet sein: denn wenn man den Schüler so ehrt, wie viel mehr wird man den Lehrer ehren! Sicherlich, es giebt keine Sprache, die den Vortheil, welchen die Musik bringt, genügend ausdrücken könnte, noch eine rechte Vorstellung davon. Nicht allein heitert die Musik uns auf und bringt der Seele, die durch körperliche Leiden betrübt und belästigt ist, neue Belebung, sondern sie ist Vielen auch behülflich, daß sie durch ihre Kraft ein geehrtes Leben führen«. (Fol. 5.)

Kapitel 9.

Welche Musiker man unter den Alten versteht, und welches die Melodien sind, die man heutzutage alt nennt. (*Quali Musici s'intendino per antichi, et quale sieno quelle cantilene ch'oggi giorno si chiamano antiche.*)

Auf die lebhafte Schilderung von der glänzenden Stellung der Sänger und Sänger-Komponisten seiner Tage läßt Zacconi im 9. Kapitel einen kleinen geschichtlichen Excurs folgen, der hier nicht nur in den bezeichnendsten Stellen, wie die meisten übrigen Kapitel, sondern vollständig mitgetheilt wird, da er für den Autor charakteristisch, auch in verschiedener Hinsicht werthvoll und dabei nicht ohne humoristischen Reiz ist; denn seine »antiken« Komponisten und Kompositionen kommen so ziemlich auf das hinaus, was jung war, als noch der Großvater lebte.

»Damit die Untersuchungen, welche über die musikalischen Dinge anzustellen sind, jene Klarheit und Durchsichtigkeit erlangen, die alle an sich schwierigen und zu ordnenden Dinge haben müssen, so will ich, bevor wir weiter gehen, erklären, welche

Musiker man unter den »Alten« versteht und was die »alten« Kantilenen und Kompositionen sind.

Was die antiken Musiker betrifft, so finden wir davon zwei Klassen. Die erste Klasse bilden jene Philosophen, welche in erhabener Weise von der Wissenschaft der Musik geschrieben haben, wie Pythagoras, Plato, Macrobius, Amphion, Diodor, Boetius, St. Augustin und viele Andere. Diese nannten sich seinerzeit Musiker, weil sie nach den Regeln der Wissenschaft die Zahlenverhältnisse und die wahren Konsonanzen kannten. Ferner wurden noch die [damaligen] Dichter für solche [Musiker] gehalten wegen der guten und ausgezeichneten Ordnung ihrer Verse.

Die zweite Klasse bilden jene Komponisten, welche vermittelst der musikalischen Notenzeichen so viele Kantilenen setzten, als wir heute noch erhalten sehen. Die Namen derselben sind: Jusquino, Gio. Mottone [Mouton], l'Ochghen [Ockenheim], Brumello [Brumel], Heinrich Isaac, Ludw. Senfel und viele Andere, welche ich mit Stillschweigen übergehe, da ich nicht die Pflicht übernommen habe, Alle zu nennen. Weil nun ein anderes ist, die Musik hinsichtlich des Tones zu betrachten, und ein anderes, sie nach ihren Notenzeichen zu setzen: so werde ich, wenn ich von jenen Musikern rede, welche den Klang durch Spekulation untersuchten und ihn in so und so viele numeri sonori, misti und dissonori schieden, sie immer mit ihren Eigennamen nennen und sagen Diodor, Amphion, Boetius, Macrobius, St. Augustin u. a.; aber wenn ich von denen zu sprechen habe, welche die Zahlen in Noten umsetzten, so werde ich immer sagen »die Alten (*antichi*)«, und wünsche, daß man zu diesen Alten rechne: Jusquino, Gio. Mottone, Brumello u. a., welche die tönenden Zahlen (*i numeri sonori*) unter musikalische Noten ordneten, und dieselben nicht verwechsle mit Denjenigen, welche die Gesänge so setzten, wie wir sie heutzutage zu singen pflegen, noch darunter Jene verstehen, welche den Ton bloß theoretisch untersuchten und ihn nicht auf genannte Art in Noten brachten.

In ähnlicher Weise machen wir noch eine Unterscheidung zwischen Denen, welche die tönenden Zahlen als Schriftzeichen und Noten ordneten, und Jenen, welche sie [bloß] als Zahlen ordneten, indem sie allein im Auge hatten, auf wie viele Weise der Ton sich theilen läßt. Dadurch wissen wir, welche Kantilenen bei uns als alt zu gelten haben; denn von jenen Kantilenen, die in musikalischen Noten aufgezeichnet sind und zum Singen dienen, werden wir sagen, daß alle diejenigen alt sind, welche von den oben genannten und andern ungenannt gebliebenen Autoren

komponirt wurden. Und ferner hat man, wenn ich vom Alten rede, immer diejenigen Männer und Kompositionen zu verstehen, welche zu jener Zeit vorhanden waren, als unsere Musik in Blüthe stand, und das war zur Zeit der oben genannten Männer (*E però sempre ch'io dirò antichi, et compositione antiche s'hanno da intendere coloro, et quelle compositioni che furono a quel tempo che la Musica nostra fioriua che fu al tempo de quegl' huomini, che sono descritti quì di sopra*). Und man braucht sich darüber nicht zu wundern, daß ich diese Unterscheidung mache. Denn wenn ich bei Abhandlung der Musik jene Philosophen und Dichter, welche schon vor langer Zeit für Musiker gehalten wurden, unter den »Alten« verstanden wissen wollte, so würde ich die Komponisten von musikalischen Noten mit demjenigen verwechseln, welcher Poesien und Reime verfaßte, oder mit dem andern, der den Ton nur in Bezug auf sein Verhältniß betrachtete und darüber geschrieben hat... [Zacconi unterscheidet nun die ganz alten Komponisten des fünfzehnten und beginnenden sechzehnten Jahrhunderts von den älteren Tonsetzern seiner Zeit, und will die ersteren *Antichi*, die letzteren aber *Vecchi* genannt wissen.]... Also: die antiken Komponisten werden alle jene sein, die schon vor langer Zeit lebten und von denen man jetzt nur noch Spuren oder Abschriften ihrer Werke findet; die »Alten« aber werden solche sein wie Adriano Vuilarth (Willaert], Morales, Ciprian [de] Rore, Zerlino [Zarlino], Palestina [Palestrina] u. a., die später und zu unsern Zeiten lebten und die wir nicht anders nennen können, als Vecchi. Ebenso muß man nach ihrem Namen einen Unterschied machen (denn das ist nothwendig) zwischen den alten Kantilenen und den modernen, welch letztere die frischeren und neueren sind, deren Autoren noch heute leben oder die, sollten sie schon gestorben sein, doch [als Komponisten] jung geblieben sind trotz ihres Greisenalters. Mit diesen Unterscheidungen werden wir sicherer vorgehen: denn beim Anführen der Antiken, der Alten und der Modernen, wissen wir dann gleich, was darunter zu verstehen ist«. (Fol. 7).

Kapitel 10.

Wodurch die Alten ihre musikalischen Effekte hervorbrachten. (*Di donde cauauano gli antichi gli effetti suoi Musicali.*)

Die etwas schwerfällige Auseinandersetzung in dem vorigen Kapitel mußte nicht bloß deßhalb gegeben werden, um den Grad des Lichtes erkennen zu lassen, der unserm Autor die musikalischen Zeitalter erhellte, sondern namentlich auch wegen der in diesem Kapitel folgenden Mittheilungen, die sich daran schließen. Daß

Zacconi von dem eigentlichen frühen Mittelalter und damit von der wirklichen Ausbildung der heutigen Tonkunst ebenso wenig Genaueres weiß, wie von der Musikübung des Alterthums, wird jeder Leser bemerken. Er war hierin nicht klüger als seine Zeit.

»Da sich Zustände und Zeiten ändern, wie wir sie fortwährend wechseln sehen, so müssen sich nothwendigerweise auch alle die Dinge ändern, welche in diesen Zeiten gemacht sind. Das zeigen uns so recht ihre Formen, welche sehr häufig schlechter werden, wenn nicht ganz, so doch zum Theil. Untersuchen wir nun, woher die Uralten (*antichi*) ihre musikalischen Effekte bezogen haben, so dürfen wir uns nicht wundern, daß sie mannigfach von denen der Modernen verschieden sind; denn die musikalischen Noten dieser Antiken waren auf andere Weise gesetzt, da sie nur vermittelst der Konsonanzen und harmonischen Zahlenverhältnisse fortschritten. Daher findet man eine sehr große Abweichung zwischen den Betrachtungen der Musik, wie sie Boetius, Amphion und Macrobius anstellten, und den harmonischen Dispositionen, welche Josquino und die andern Antiken machten; ebenso wie sich eine sehr große Abweichung findet zwischen den in alter Zeit gemachten harmonischen Dispositionen und den modernen. Denn obwohl im Allgemeinen dieselben Regeln und Konsonanzen zu Grunde liegen, sagt man trotzdem (weil nämlich die modernen Konsonanzen anders als die antiken disponirt sind), daß die Uralten ihre musikalischen Effekte hervor brachten vermittelst Fugen und anderer Hülfsmittel, welche sie immer nach ein und demselben Stile disponirten. Das zeigen uns ihre Werke, bei deren Singen wir stets dieselbe Art der Harmonie hören und die Empfindung haben, als gingen sie immer wieder dieselben Wege. Und das kommt nur daher, weil sie das Augenmerk allein auf die Inventionen und die Verschiedenheiten der Fugen richteten, nicht sowohl um sie zu erfinden, als um sie geschickt zu weben und auszubreiten, nämlich durch die Verbindung von mehreren zusammen (wie man es in den Motetten von Gombert sieht), um ihre große Kunstfertigkeit in der Behandlung der tönenden Zahlen und Konsonanzen zu zeigen. Aber durch Adrian Willaert und Ciprian de Rore, jene so klugen und gelehrten Alten (*vecchi*) in der Kunst, begann man allmählig andere und schöne Effekte zu erfinden. (Freilich waren ihre Werke nicht von Anfang an so bekannt und geschätzt.) Solcher Gestalt lernten die Modernen durch den Stil unserer Alten, so daß sie nun Musik setzten mit ziemlich von den Antiken verschiedenen Effekten. Denn außer den Inventionen wurden Verzierungen erfunden, die zu jener Zeit

noch nicht entdeckt waren, und wenn bereits einige wenige entdeckt wurden, doch noch nicht allgemein bekannt waren. Denn die Absicht dieser Uralten zielte auf nichts anderes, als auf Fugen und Tonverbindungen; man fand Vergnügen daran, einen Einfall bis zu Ende auszuspinnen ohne weiter auf Verzierungen und Verschönerungen Rücksicht zu nehmen. In der That habe ich mit alten Musikern Rücksprache genommen, welche in ihrer Jugend berühmte Sänger und bedeutende Komponisten gekannt haben, die damals die Kantilenen sangen, wie sie in den Büchern geschrieben standen, ohne ihnen auch nur den kleinsten Accent zu verleihen oder irgend eine Verzierung beizufügen. Denn sie waren auf nichts anderes gerichtet, und nichts anderes beabsichtigten sie, als reine und einfache Modulation, aus welcher nichts als der einfache und reine harmonikale Effekt entstehen konnte, erzeugt durch gute, auf verschiedene Art angeordnete Konsonanzen, obgleich sie im Anordnen derselben nicht jene vollkommenen Regeln hatten, wie wir heutzutage. Und deßhalb können wir sagen, daß die Antiken ihre musikalischen Effekte nur durch ihre reinen und einfachen Inventionen hervor brachten. (*Ma poi col tempo per opera d'Adriano Vuilarth, et di Ciprian Rore, che furono quei Vecchi nella professione si intelligenti, et dotti, s'incominciò a ritrouarsi altri nuoui, et vaghi effetti: (se bene l'opere loro non furono così da principio conosciute, et stimate;) talche hauendo imparato i moderni dallo stile de nostri vecchi compongano hora Musiche con effetti assai dissimili da gl'antichi: perche oltra l'inuentioni, si sono ritrouate vaghezze, che a quel tempo, non erano scoperte, et se pur erano qualche poco scoperte non erano conosciute: perche la mira loro non tendeua in altro, che ne gl'oblighi, nelle fughe, et nelle osseruationi: pigliandosi piacere di condurre un capriccio sin al fine, non hauendo rispetto piu che tanto alle vaghezze, et dolcezze. Anzi che io mi son trouato a ragionare con Musici vecchi, i quali in sua giouentù hanno conosciuto famosi cantori di quel tempo, et compositori d'importanza, che cantauano le cantilene come le stauano scritte sopra de libri, senza porgerli pur un minimo accento, ò darli qualche poco di vaghezza: perche non erano intenti ad altro, ne ad altro attendeuano che alla pura, et semplice modulatione: dalla quale non ne poteua riuscir altro che il semplice, et puro effetto harmoniale: cauato per via di consonanze buone diuersamente disposte, se bene nel desporle, non haueano quelle perfette regole, et osseruanze che hora habbiamo noi; e però possiamo dire che gl'antichi non cauassero gl'effetti Musicali suoi se non dalle pure, et semplice loro inuentioni.)*« (Fol. 7ᵇ.)

Auch dieses kleine Kapitel habe ich ganz mitgetheilt, da es zu den historisch merkwürdigsten und gewissermaßen auch wichtigsten gehört. Von dem griechisch-römischen Alterthum absehend, theilt Zacconi die geschichtliche Entwicklung seiner Kunst nur in drei Perioden. Die erste Periode füllt er mit den »Antiken«. Dies waren jene ehrwürdigen Meister um 1500, welche die spekulativen Zahlen der Griechen nach seiner Ansicht in »tönende Zahlen« und damit in wirkliche Noten brachten. Von ihren Werken hatte sich noch eine ansehnliche Menge erhalten, aber für die Praxis waren sie so gut wie todt; Zacconi, ausschließlich ein Mann der Praxis seiner Tage, kannte sie fast nur noch von Hörensagen oder aus Büchern. Hinsichtlich ihres Vortrages glaubte er das, was ältere Zeitgenossen ihm erzählten. Diese Periode wurde seit und durch Willaert abgelöst von einer zweiten, die in einem neuen Frühling einen ganz anderen Flor der Musik zu Wege brachte, freilich damals auch schon größtentheils der dritten oder eigentlich modernen Periode hatte weichen müssen, aber doch noch in vielen großen Werken lebendig geblieben war. Zacconi's moderne Periode unterscheidet sich von dieser mittleren nicht im Wesen, sondern lediglich durch das zeitgemäß Gefälligere, und würde von ihm wohl kaum besonders hervor gehoben worden sein, wenn er als Virtuose nicht so ganz und gar in ihr aufgegangen wäre. Dagegen ist seine Scheidung der ersten und zweiten Periode in »Antike« und »Alte« geschichtlich so richtig, daß sie mehr als bisher beachtet zu werden verdient. In solchen Gruppirungen trifft der jüngere Zeitgenosse gewöhnlich das Rechte, weil ihm diejenige Einsicht, welche wir uns erst durch Studium erwerben müssen, traditionell übermittelt ist.

Dieselbe Tradition, die in der Entwicklung der musikalischen Formen das Richtige sehen läßt, verleitet aber erfahrungsmäßig zu Irrthümern, sobald es sich um die musikalische Praxis handelt. Ein solcher Fall liegt auch hier vor, und zwar ein sehr merkwürdiger und verfänglicher. Den Praktikern der jeweiligen Gegenwart wird die Musikübung einer um fünfzig Jahre zurück liegenden Zeit mehr und mehr unbekannt; handelt es sich aber gar um eine Entfernung von hundert und mehr Jahren, so beginnen die Formen völlig zu erstarren, so sehr, daß es als stilgerecht angesehen wird, die Werke in dieser Starrheit zu Gehör zu bringen, falls sie einmal aufgeführt werden. Zacconi würde nicht wenig verwundert sein, wenn er erfahren könnte, welche Vorstellungen wir uns heute von dem ganzen Gebiete machen, auf dem er lebenslang wirksam war; wie wir es insgesammt als Palestrina-Stil ansehen und den Vortrag der betreffenden Kompositionen als a capella-Gesang. Er würde ausrufen:

»Was Ihr da singt, das haben wir zu unserer Zeit niemals von wirklichen Sängern vernommen, sondern nur von Stümpern; so hat der Komponist sein Werk nicht gemeint, auch nicht gehört, denn ein wahrer Sänger mußte bei uns noch etwas anderes können, als bloß die geschriebenen Noten singen«. Und derselbe Mann, der so gesprochen hätte, will uns hinsichtlich eines ihm fremden Gebietes denselben Irrthum einreden! Er hat sich sagen lassen, daß die Musik vor Willaert so aufgeführt wurde, wie sie zu Buche stand, da die Ausschmückungen der Sänger noch nicht erfunden oder, wenn erfunden, doch nicht allgemein bekannt waren. Zacconi muß aber niemals daran gedacht haben, sich die Frage vorzulegen, was denn eigentlich an diesen Künsten zu erfinden gewesen wäre, wer sie erfand und wann es geschah: sonst würde er bemerkt haben, daß es auf diese Frage keine Antwort gab, da es sich in allen Perioden lediglich um neue, der veränderten Zeit und Kunst entsprechende Modifikationen einer uralten Praxis handelte.

Von seinen Mittheilungen ist aber soviel richtig, daß die Kompositionen der von ihm geschilderten ersten Periode, die wir jetzt die Zeit der früheren Niederländer nennen, von allen am wenigsten auf Sänger-Ornamente berechnet waren, weßhalb sie auch zu dem, was die Sänger freischaffend hinzu thun konnten, nur eine verhältnißmäßig geringe Veranlassung boten. Dies wird der sachliche Grund gewesen sein, an den sich dann mit der Zeit jene irrthümliche Meinung heftete.

Zu den inneren Gründen von der Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit, daß die Kunst der freien musikalischen Ornamentik erst später im Dienst einer Zeitmode beliebig »erfunden« sein könnte, gesellt sich in diesem Falle noch der äußere Beweis durch Lehrbücher, die sechzig Jahre vor Zacconi's »Prattica« geschrieben sind, allen erwünschten Aufschluß gewähren und die Behauptungen unsers alten Sangmeisters recht drastisch widerlegen.

Den schmucklosen korrekten Vortrag aufgezeichneter Kontrapunkte, welchen Zacconi seinen Antiken zuschreibt und worauf er in dem folgenden zwölften Kapitel zurück kommt, wollte Pietro della Valle im Jahr 1640 auch schon in Palestrina's Zeitalter, also bei Zacconi selber, entdeckt haben, und um 1800 fing man bereits an, sich ähnliche Vorstellungen hinsichtlich eines »würdigen« Vortrages der Händel'schen Gesänge einzureden. Wie alle Dinge in der Welt, so drehen sich auch die Mißverständnisse im Kreise und lassen uns von Zeit zu Zeit immer wieder dasselbe Gesicht erblicken.

Übrigens verweise ich auf Kapitel 34 (s. unten S. 266—68), wo

Zacconi sich über die Stellung des Sängers zu den Kompositionen der Alt-Niederländer weit unbefangener und richtiger ausdrückt.

Kapitel 12.

Ob die modernen musikalischen Effekte dieselbe Kraft besitzen, welche die antiken hatten. (*Se i moderni effetti Musicali hanno quella forza haueano gli antichi.*)

»Jedermann kann sich selber vorstellen, nicht bloß aus täglicher Erfahrung von den Veränderungen der Dinge, sondern auch durch die eigenthümliche Wirkung der Musikstücke von einer Zeit auf die andere (um nicht zu sagen: von einer Stunde auf die andere), daß die modernen musikalischen Effekte von den antiken ziemlich verschieden sind, sei es bezüglich der Kompositionen an sich selber, welche heutzutage in einem geschmückteren Stil abgefaßt werden, oder sei es bezüglich der graziösen Accente, welche ihnen die Sänger geben. Und um so verschiedener heben sich die modernen Effekte von den antiken ab, als die Stücke von Irrthümern und Unreinheiten freier und in besserer Ordnung komponirt sind, da ja diese modernen Kompositionen mit größtem Fleiße und angestrengtester Aufmerksamkeit auf die Wirkung, welche die Kantilenen auf den Hörer ausüben, nach den Regeln der Alten (*vecchi*) aufgesetzt werden. Wenn gute Sänger sie hervorbringen und mit großer Erfahrung ausführen, so zeigt es sich, daß die Wirkung der modernen Musikstücke die der antiken übertrifft, da man sie mit mehr Schmuck und Annehmlichkeit singt. (. . . *per esser stato i moderni con le regole de' Vecchi con grandissima dilegenza, et fissa attentione ad ascoltare che effetto faccino le modulate cantilene; quando che da buoni cantori sono cantate, et fattone di molte esperienze si tiene che gli effetti de le Musiche moderne superano gli antichi, perche sono con piu vaghezza, et dilettatione cantati.*) . . . Vergleichen wir also die Wirkungen, die aus unsern heutigen Kompositionen resultiren, mit denen der antiken, so sage ich, daß die modernen viel anziehender sind, als die antiken, sowohl hinsichtlich der gut geordneten Konsonanzen wie auch hinsichtlich der guten Sänger, die sie vortragen. Man kann dabei noch die besondere Erfahrung machen, daß, wenn man eine Kantilene aus der Hand mittelmäßiger Sänger in die Hand berühmter und guter Sänger legt, diese Komposition eine andere wird und nicht mehr dieselbe zu sein scheint.

Hieraus können wir ohne weiteres folgenden Schluß machen: Voraus gesetzt, daß solche Sänger da sind, die bei guten Musikwerken die Wirkung verdoppeln, und voraus gesetzt, daß die modernen Kompositionen nach vorzüglichen Regeln gesetzt und von vorzüglichen Sängern, welche die zierlichen Accente und graziösen

Manieren beherrschen, vorgetragen werden — so haben diese modernen Kompositionen viel mehr Kraft, als die antiken, da ja die Sänger der früheren Zeit nur darauf Acht hatten, ihre Kantilenen gut zu singen und [in den vorgeschriebenen Noten] keinen Fehler zu machen, denn darin bestand ihre ganze Ehre und ihr Ruhm, während doch heutigen Tages der Ruhm und die Ehre eines guten Sängers nicht bloß darin erblickt wird, sicher zu sein, sondern auch mit Grazie und Accent zu singen. (*Per che il possiamo senz' altro concludere, che essendo i cantori quelli i quali con le buone Musiche raddoppiano gl'effetti, che essendo le Musiche moderne fatte con buonissime regole, et cantate da buonissimi cantori, patroni de gli accenti vaghi, et delle gratiose maniere, che le habbiano molto piu forza che non haueano l'antiche già che i cantori di quel tempo, non attendeuano ad altro che a cantar bene le loro cantilene, et a non fallarle: perche in quello consisteua tutto il loro honore, et a lor gloria: come anco oggi giorno la gloria, et l'honore di vn buon cantore non solo consiste nell' esser sicuro cantante: ma anco nel cantar con gratia, et accentuatamente.*)« (Fol. 8.)

Der Gegensatz, welcher hinsichtlich der Ausführung zwischen dem »Antiken« und »Modernen« bestand, wird von Zacconi übertrieben, wie wir bereits wissen. Aber selbst nachdem dieses in Abzug gebracht ist, bleibt von seinen Darlegungen genügend übrig, um eine große Bedeutung beanspruchen und belehrend auf uns wirken zu können. Seine Schätzung der beiden, von ihm als antik und modern bezeichneten Gebiete ist im Ganzen auch die unsere, denn das Zeitalter Palestrina's steht uns so hoch über dem Josquin's, daß letzteres für unser Kunstleben kaum etwas bedeutet und nur als historische Vorstufe gilt. Aber in der Abschätzung dessen, was den Hauptwerth der gepriesenen Kunst der zwei letzten Drittel des 16. Jahrhunderts ausmacht, stimmen die heutigen Ansichten mit denen des Zacconi schlechterdings nicht überein. Entweder also war der alte Sangmeister in Nebendinge verliebt, durch Äußerlichkeiten geblendet, oder wir befinden uns auf einem argen Holzwege. Die erstaunliche Gründlichkeit in allen Zweigen der musikalischen Kunst, welche Zacconi kund giebt, schützte ihn wohl hinreichend gegen Verflachung. Aber wer solches nicht als genügend beweiskräftig ansehen sollte, der bedenke, daß er nicht der einzige Tonlehrer war, welcher die Musik seiner Zeit in dieser Weise erklärte, daß andere musikalische Zeitgenossen von gleicher Gründlichkeit und gleichem Gewicht dasselbe lehren und zwar, was sehr bemerkenswerth ist, durchaus unabhängig von einander in verschiedenen Orten und Schulen. Dieses einfach abzuweisen, ist unmöglich; es kann sich nur darum handeln,

vor einer Erscheinung, die uns jetzt völlig neu ist, nicht die Augen zu verschließen, sondern den Sachverhalt genau zu erkennen und das Erkannte sodann praktisch zu verwerthen.

Kapitel 23.

Von dem Alter der Musik und ihren Erfindern. (*Della antichità della Musica et suoi inuentori.*)

In diesem Kapitel faßt Zacconi das zusammen, was er hin und wieder über das Alter und die Entwicklung der Musik äußert. Er ist auch hier Praktiker, der sich an das Handgreifliche hält, denkt daher sehr gering und sehr nüchtern über die musikalischen Wunderdinge, welche aus dem Alterthum berichtet werden. Wer dem Jubal sowie der langen und glänzenden Reihe griechisch-römischer Musiker, Dichter und Philosophen die Erfindung der Musik zuschreibe, der, meint er, solle sich doch nicht bei den bloßen Namen begnügen, sondern auch einige ihrer Musikstücke zu sehen verlangen.

»Spricht man nun aber mit den Lehrern, welche heute leben, so wissen sie als älteste Beispiele und Proben von Musik nichts anderes aufzuweisen, als die Werke von Jusquino, Giovan Mottone uud den Andern, welche zu jenen Zeiten lebten, d. h. in Summa innerhalb der letzten hundert Jahre. Das ist doch höchst wunderbar und merkwürdig. Da uns der Ruf und das Andenken von Plato, Aristoteles, Anaxagoras, Socrates, Homer, Ovid, Virgil und hundert Andern, welche an Profession verschieden waren, erhalten geblieben ist und erhalten bleiben wird, warum haben wir nicht auch ein Andenken sei es auch nur an einen einzigen Musiker jener Zeiten, wenn doch damals, wie man schreibt, auch Poeten waren? Erwähnt man doch sonst niemals die Wissenschaft, ohne einen hervor ragenden Lehrer aus ihr zu nennen; umgekehrt erwähnt man niemals einen hervor ragenden Lehrer, ohne irgend ein beweisendes Beispiel seiner so großen Wissenschaft vorzuzeigen oder wenigstens zu erwähnen.

Noch mehr. Wenn uns in den Werken und Schriften jener fähigen Männer auch die Poesien derjenigen, welche Musiker gewesen sein sollen, aufbewahrt sind, warum erblicken wir in denselben nicht auch ihre Musik noch? Wenn unsere jetzige Musik schon in jener Zeit vorhanden war, warum wissen wir nichts von ihrem Stil oder welcher der berühmteste und erlesenste gewesen ist? Dieses Nichtfinden beweist deutlich, daß die Musik jener Zeit nur darin bestand, die Gedichte abzusingen, oder, wenn doch die Stimmen in 2, 3, 4 sich gruppirten, daß sie dann zu einer Konsonanz vereinigt wurden nur durch natürliche, nicht durch künstliche

Thätigkeit. Man sieht das noch sehr gut im Sommer an den Schnittern auf dem Felde, oder bei Andern in andern Beschäftigungen, welche nicht wissen, was Musik und harmonisches Singen ist und dennoch harmonisch singen, einen lieblichen Zusammenklang zu Stande bringen und eine anmuthige Harmonie erzeugen. Ebenso auch, wenn eine Menschenmenge das Lob ihrer Götter oder irgend einer heroischen Person sang, mußte sie ohne Kunst und Kenntniß der Wissenschaft sich in einer Konsonanz vereinigen. Denn es scheint mir das bedeutungsvoll, daß man zwar allerwärts die Werke des genannten Jusquino, Giovan Mottone u. a. antrifft, aber nirgends eine Abschrift oder Probe, sei es auch nur zum Gedächtniß oder gewissermaßen als Reliquie, von den alten Sachen, die doch wenigstens um 50 oder 100 Jahre früher waren. Die da aber sagen, daß Mercur, Macrobius, Lucianus, Diodor, Bœtius und St. Augustin mit all den Andern über diese Musik geschrieben hätten, täuschen sich gewaltig und nehmen einen großen Irrthum für Wahrheit. Denn wenn Einer einzig und allein jene Werke zehn Jahre lang studiren wollte, würde er doch niemals komponiren lernen .... Will man komponiren, so muß man einen anderen Weg einschlagen und andere Pfade wandeln; kein Komponist, sei er auch noch so gelehrt [und bewandert in diesen alten Schriften], wird behaupten können, durch ihr Studium die Fähigkeit des Komponirens erlangt zu haben. Denn all ihr Reden in arithmetischen Dingen und Ausdrücken mit ihren Divisionen, Vergleichen, Vervielfältigungen, Vereinfachungen, Dissonanzen, Einheiten u. s. w. hat so viel Ähnlichkeit unter einander, daß sie immer wieder dasselbe zu sagen scheinen. Wer das aber nun in [musikalische] That umsetzen will, der findet in all jenen Bänden keine Andeutung, wie man die Partien im Baß (*grave*), Tenor (*naturale*) und Sopran (*acuto*) zu setzen hat, oder welches die Musiknoten sind, oder welches ihr Werth im Gemeinsamen oder Besonderen ist, nebst allen übrigen Dingen, die man zum Komponiren nöthig hat. In diesem Sinne können wir sagen, daß die heutige Musik zu jenen Zeiten noch nicht vorhanden war, wenn man anders vermittelst des Gehörs (*per ragion d'udito*) unterrichtete und begriff. Wir müssen glauben, daß es nun unter ihnen Einen gab, der das mehrstimmige Verssingen geordnet hat und es harmonisch ertönen ließ, und zwar nicht in unserer Ordnung, sondern in der einfachen Ordnung des Accordsingens; und daß mit der Zeit Jemand aufgetreten ist, welcher, um die noch Ungeschickten und Plumpen singen zu lassen, die Erfindung machte, mit Schriftzeichen zu unterrichten, und daß das menschliche Urtheil allmählig

gewissermaßen aus Nichts zu diesem Zustande empor gebracht wurde und zu dem jetzigen Wesen. Soll ich nun aber sagen, wer der Erfinder dieser Musik, die wir gegenwärtig haben, gewesen ist, und finde keine andere Erklärung als wie ich sie oben gegeben habe, so sehe ich mich schon gezwungen zu erklären, daß man es nicht weiß — wenn ich nicht auch, wie die Andern, auf poetische Fabeln verfallen will. Wir müssen also nach meinem Erachten glauben, daß die Alten, wenn sie ihre Verse sangen, mangels einer bestimmten Kenntniß beim Singen und Musiciren nichts anderes thaten, als die Sänger bloß vermittelst des Gehörs in die Konsonanzen einführen, und daß mit der Zeit irgend Einer auftrat, welcher sie mit neuen Ordnungen und Regeln lenkte, bis daß sie zu einem guten Ziele gelangten.

Wenn mir also Dieser oder Jener auf Grund der alten Schriften sagen wollte, daß Boetius, Diodor, Anfion und die Andern Musiker gewesen seien, so wird er mir doch niemals beweisen, daß sie Musiker von derjenigen Art waren, wie wir sie heute haben. Denn wenn Einer Verse und Reime zur Zither, zur Laute oder einem ähnlichen Instrument ohne Kenntniß des musikalischen Gesanges vorträgt, so können sich doch solche Leute nicht mit den Musikern der heutigen Zeit vergleichen. Ich meine also, daß jene Art Musiker zu ihrer Zeit einfach die Dichter waren oder solche, die ihre Reime sangen, wie wir ähnlich sagen könnten, daß Dante, Petrarcha und Ariosti sich zu den Musikern rechnen müßten, weil sie Reime und Gedichte machten. Aber der eigentliche Sinn dieser Bezeichnung erstreckt sich heutzutage nicht mehr so weit, daß man unter Musik etwas anderes verstehen müßte, als jene Harmonie, welche die Stimmen erzeugen, wenn sie nach den musikalischen Gesetzen und Regeln diese und jene Werke der Komponisten singen (*cantano queste, et quelle compositioni da compositori composte*).

Und Diejenigen, welche sagen, daß unsere heutige Musik schon die möglichste Vollendung erreicht habe, täuschen sich und begehen in der Täuschung einen großen Irrthum. Denn wollen wir etwa glauben, daß die Zeitgenossen von Ockenheim, dem Lehrer des Jusquino, und die Zeitgenossen von Josquin selbst, Gio. Mottone und die andern berühmten Musiker, im Hinblick auf die erreichte Stufe und Vollendung nicht auch hätten sagen müssen, daß es unmöglich wäre, die Musik zu noch größerer Vollkommenheit zu bringen? Und dennoch scheint uns die moderne Musik viel schöner und lieblicher zu sein, als die ihrige. So werden denn auch mit der Zeit Andere noch wieder andere Mittel finden können, durch die neuen

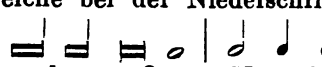
Veränderungen und Verschönerungen, die sich von Zeit zu Zeit einstellen; und auch sie werden dann [von ihrer Zeit] behaupten, was wir jetzt [von der unsrigen] sagen. Das kommt doch bloß daher, daß, wenn wir die Musik noch mehr zu verschönern wüßten, wir sie auch verschönern würden, um sie zu vervollkommnen; aber weil wir neue Mittel dazu nicht sehen, scheint es uns, als ob man es überhaupt nicht machen könnte. Trotzdem ist es nicht unmöglich, da es ja auch uns nicht unmöglich gewesen ist, die Musik so zu gestalten, wie sie sich jetzt vorfindet. (*Et quelli che dicano che questa nostra Musica sia ridotta a tutta quella perfettione che si può mai ridurre: assai s'ingannano, et nell' inganno commettono tutto l'errore: perche vogliamo noi credere che coloro ch'erano al tempo di Giouan Ogkechem che fu maestro di Jusquino, et al tempo d'esso Jusquino, Giouan Mottone e gli altri famosi Musici vedendola esser ridotta a quel termine, et perfettione, ancor loro non douessero dire che non fosse possibile di poterla ridurre a miglior perfettione? et nondimeno la Musica moderna ci pare molto piu vaga, et molto piu soave che non è la loro. Cosi col tempo potranno altri, altre piu vaghe vie trouare, per le nuoue varietà, et vaghezze che di tempo in tempo si ritrouano, et anch' essi dire quello che hora diciamo noi; e questo non per altro solo perche se noi conoscessimo di poterla piu inuaghire, piu l'inuaghiressimo per renderla piu perfetta; ma non vedendoci altra via, ci pare che non vi si possi far'altro, pur non è impossibile, si come a noi non è stato impossibile di farla tale qual hora la se ritroua essere.*)« (Fol. 12^{b}—13^{b}.)

Die Aeußerungen in diesem ganzen Kapitel sind höchst beachtenswerth und wichtig, aber das in dem letzten Absatze Gesagte übertrifft alles Vorhergehende. Die ersichtliche Vorliebe, mit welcher Zacconi der Kunst seiner Zeit ergeben war, hinderte ihn also nicht, den freiesten Standpunkt einzunehmen und die Entwicklung seiner Kunst weitblickend zu überschauen. Solches geschah von ihm nicht im Charakter jener schwankenden Geister, denen es leicht wird, aus einer Zeit und Richtung in die andere hinüber zu schweben, weil sie nirgends einen festen Halt besitzen: sondern eben als fest gewurzelt in der Kunstpraxis der damaligen Zeit bildete er sich diese Ansichten, und das verleiht seiner Anschauung erst ihr eigentliches Gewicht. Er steht deßhalb vor uns als eine abgeschlossene Gestalt ohne Einseitigkeit — eine ebenso seltene wie werthvolle Erscheinung.

Lag ihm nun fern, der Zukunft die Thore zu versperren, so war es doch andererseits für ihn unmöglich, den nächsten selbständigen Schritten der Musik lebhaft zu folgen oder sie überhaupt nur zu bemerken. Dies ergab sich in nothwendiger Folge aus der Stellung,

welche er als Künstler einnahm. Man würde Unrecht thun, solches Einseitigkeit zu nennen, denn einseitig ist nur, wer das, was vom Eignen abweicht, hemmt und bedrückt, und so etwas hat Zacconi nie gethan. Aber bei der für ihn charakteristischen, aus seinem Künstlerthum sich ergebenden Nüchternheit, mit welcher er auf das Alterthum blickte, war von selber ausgeschlossen, daß er der Schaar jener Schwärmer beitreten konnte, die eben damals mit vollem Feuer am Werk waren, die altgriechische poetisch-musikalische Kunst wieder zu erneuern. Denn das Alterthum der musikalischen Kunst Zacconi's lag nicht in Hellas und Rom, sondern in den Kompositionen des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, und diese waren ihm keineswegs das höchste zu erreichende Ideal, sondern nur ein geglückter richtiger Anfang und eine rühmliche Vorstufe auf dem fortschreitenden Wege zur Vollkommenheit.

Kapitel 34

bespricht die acht Notenzeichen, welche bei der Niederschrift der Kompositionen im Gebrauch waren:  Die Alten bedienten sich durchweg der größeren Notenfiguren. Aber es kamen im Vortrage noch kleinere Zeitwerthe zum Vorschein, als auf dem Papier standen.

»Obwohl man jetzt das Zweiunddreißigstel findet, gebildet als Hälfte des Sechzehntel, um dieses zu theilen, und obwohl es noch wieder seine Untertheilung hat, so ist das kein Zufall, noch durchbricht es die Ordnung oder untergräbt die Regel, daß es nur acht Noten giebt. Denn dieses Zweiunddreißigstel ist für den Gebrauch des Spielers erfunden worden und den Noten angefügt, da er mit den Händen auf den Instrumenten bedeutend mehr Noten der gewöhnlichen Sorte in einem Takte ausführen kann, als ein Sänger mit der Stimme. Die Noten andererseits waren zum Gebrauch der Stimme erfunden, so viel man sieht, und man muß glauben, daß sie mit Hülfe der Stimme dann bei den Instrumenten Anwendung fanden. (. . . . *attento che questa Bischroma è stata ritrouata per uso del sonatore, et alle figure aggionta, potendo egli con le mani su gl'instrumenti assai piu figure dell' ordinarie in vn tatto condurre che non può far con la voce vn cantore: et le figure furono trouate in seruitio della voce a quel che si vede: et si deue credere che per mezzo della voce si sieno poi ritrouati* [da] *gl'instrumenti.*) Denn während ihr Erfinder noch glaubte, daß die Töne bis zum Sechzehntel getheilt und gebrochen werden könnten, legten sie ihm doch eine Grenze auf, so daß man, wie man sieht, sagen kann, daß die letzten

[und schnellsten] erst vor kurzem erfunden worden sind. Denn jene Alten gebrauchten nur vier. Diese vier Noten, die ich meine, sind die sogenannten größeren Noten, und man begann sie zu theilen, weil sie wegen der langen Zeitdauer, die sie in sich hielten und aushielten, den Ausführenden wie den Zuhörern Langeweile und Überdruß erregten. Als man also merkte, wie viel Vergnügen ihre Untertheilung darbot, schied man sie in so viele Theile, als für die menschliche Stimme hinreichend waren. Daher müssen wir glauben, daß man die durch die Theilung der Hauptnoten gebotene Gelegenheit aufgriff und . . . theilte, bis die Sänger veranlaßten, die Theilung bei den Sechzehnteln zu endigen. Trotzdem — wenn auch heute, wohl zum Glück für gute Sänger, die größeren Noten von den Kompositionen und Kantilenen fast ausgeschlossen sind — will ich doch nicht unterlassen, auf ihren Werth hinzuweisen; denn wenn man auch glücklicherweise jene vier letzten Noten, die sogenannten gebrochenen, kleineren und getheilten, singt, soll man doch auch die vier ersten sogenannten Haupt- oder größeren Noten noch ohne Furcht singen können .... (Fol. 22^{b}.)

Jene beiden Noten, Sechzehntel und Zweiunddreißigstel, werden in den Gesangs-Kompositionen nicht gesetzt aus Rücksicht auf die Schwerfälligkeit träger Sänger, weil es der menschlichen Stimme wegen des Athemholens schwer fällt, sie unter einem Takte zusammen zu fassen. Dennoch giebt es Sänger, welche durch die Kraft ihrer glücklich beanlagten Kehlen sie mit Leichtigkeit singen können. Aber besser ist es, sich ihrer nur als Verzierung der Kantilenen statt als wesentliche Noten zu bedienen. Denn wenn man die Leichtigkeit bezüglich des Sängers [d. i. den Grad seiner Befähigung für den Vortrag der Kompositionen] kennte, würde man sie bequem anwenden können je nach Belieben ebenso wie die andern, die leicht sind; aber da das nicht der Fall ist, muß man sie auslassen. Auf leichte Ausführung achteten die Alten sehr wohl, damit ihre Kompositionen den Sängern bequem seien. Und in demselben Maße, wie sie sich der Hauptnoten mehr als der kleineren Noten bedienten, weil sie [damals im Vortrage überhaupt] schneller waren, achteten sie auch wieder vorzugsweise auf die Lieblichkeit und Süßigkeit der Konsonanzen mehr als auf die Ausschmückung und Verzierung der Kompositionen. Denn sie wurden angeregt entweder durch die Vorlagen der Choralgesänge, der sogenannten Canti fermi, oder durch sonstige besondere Vorwürfe [oder musikalische Themen], wie ihre Werke solches deutlich zeigen. (*Queste due figure Semichroma, et Bischroma non si pongano nelle compositioni da cantare, per rispetto della inhabilità del pigro cantore; percioche lo stringerle*

sotto di vn tatto, alla voce humana è difficile, per causa dell' aspiratione del fiato; nondimeno ci sono anco de cantanti che per vigore delle loro felice gorgie con facilità le potrian cantare: ma meglio è di seruirsene per ornamento delle cantilene che per figure essentiali: perche se si conoscesse facilità rispetto al cantante, le se potriano adoperare commodamente, et a piacere come si adoperano l'altre che li sono facile: ma non essendo, si debbano lasciar stare. Alla cui facilità assai mirauano gl'antichi, accioche le compositioni loro fossero commode a i cantori. Et piu si seruiuano delle figure principali che dell' altre inferiori, per causa che erano piu intenti, et piu rimirauano, alla soauità, et dolcezza delle consonanze, ch'alla vaghezza, et ornamento delle Musiche: perche ò ch'erano mossi da gl'inuiti de canti Chorali detti canti fermi; ouero da subietti particolari come l'opere loro chiaramente ne lo dimostra.)« (Fol. 23ª.)

Im zwölften Kapitel des zweiten Buches widmet Zacconi diesem Gegenstande abermals einige treffende Worte, indem er sagt: Wenn nun die Tonsetzer auch kleinere Noten als Achtel in ihren Kompositionen nicht ausschrieben, so würden solche doch von den Instrumentisten und kolorirenden Sängern (*i sonatori et i gorgheggianti*) gebraucht, und man könne sie nicht aus dem Bereiche der Notenzeichen verbannen, sondern müsse sie konserviren zur Erhaltung der Freiheit für die musikalische Wissenschaft, die sie alle wie eine Mutter umarme und für jede passende Gelegenheit bereit halte (*per conservatione della libertà della scienza Musicale, la quale l'abbraccia tutte come madre et le conserua per ogni sorte di occasione, necessità, et bisogno*). (Fol. 94ᵇ.)

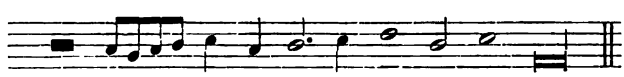
Was Zacconi S. 266 als Ursache angiebt, warum die kleinsten Noten nicht in die Komposition eingetragen, sondern dem freien Vortrage überlassen wurden, ist richtig, nur nicht ganz ausreichend. Man würde auch diese kleinen Noten aufschreiben können, meint er, wenn die Fähigkeit des betreffenden Sängers zu errathen wäre. Aber ich führe seinen Gedanken nur weiter aus, wenn ich hinzu setze, daß es unmöglich ist, diese Fähigkeiten im voraus zu kennen, einmal, weil es sich hier nicht nur um einen einzigen Sänger handelt, sondern um zahllose Virtuosen aller Orten und Zeiten, und sodann, weil der einzelne Sänger sich nicht immer gleich bleibt, sondern in verschiedenen Lagen und Stimmungen ein anderer ist, stets aber das Recht besitzt, den individuellen Moment in seinem Vortrage auszuprägen. Darin ist es hauptsächlich begründet, daß der ornamentale Schmuck der Musik nicht von den Tonsetzern ein für allemal gültig aufgezeichnet werden kann.

Hieran schließt er eine Bemerkung über die gesangliche

Einrichtung der Kompositionen um 1500, welche geeignet ist, seine zu weit gehenden Behauptungen über denselben Gegenstand Seite 256 zu ergänzen und einzuschränken. Behauptete er dort, jene »Alten« hätten ihre Musik ganz ohne freie Verzierungen singen lassen, so drückt er sich hier weit besonnener und richtiger aus; denn daß sie die Ornamente der Sänger weniger in Betracht zogen und denselben einen bescheideneren Spielraum gewährten, als die Späteren, habe ich bereits oben S. 258 angedeutet. Zur Erklärung der Fassung, welche die Alten ihren Kompositionen gaben, weist Zacconi auf die Anregungen hin, die sie von bekannten geistlichen und weltlichen Melodien empfingen. Man kann noch hinzufügen, daß ihre in schnellerem Tempo vorgetragenen Kontrapunkte bereits viele Gänge und Manieren ausgeschrieben enthalten, welche später die Sänger frei zu machen pflegten. Weiter können wir uns an diesem Orte auf jene Gesangsweise der Alt-Niederländer nicht einlassen.

Kapitel 45

bespricht denselben Gegenstand insofern noch etwas weiter, als hier angegeben wird, wie bei den geschwärzten Noten, seien sie nun mit den weißen in Ligaturen verbunden oder frei stehend, die Sänger den Werth erkennen und sich zurecht finden können. Bei Noten wie



wissen gar Manche nicht, sagt er, wie viel jene geschwärzte Brevis gilt, wenn sie nicht vorher die Takte berechnet haben, und doch kommt sie bei alten und neuen Tonsetzern nicht selten vor; z. B. Morales gebraucht sie in der ganzen Messe *Quem dicunt homines* so, wie im obigen Beispiel, von vier Achteln gefolgt, woraus man denn auch leicht ersehen kann, daß sie nichts anderes als eine punktirte Semibrevis (𝅜·) ist. In diesen geschwärzten Longen und Breven steckt viel Irreführendes für den Sänger. Der größte Theil der Ligaturen war aber damals schon aufgegeben, um eine leichtere Beweglichkeit zu erzielen und auf jeder kleinen Silbe eine beliebig große Anzahl von Noten singen zu können. Die einstmals so wichtigen Ligaturen sind in der Musik doch auch nicht die Hauptsache. »Denn die Kunst der Komposition besteht nicht in den Ligaturen und noch weniger in der Verschiedenheit der [schwarzen oder weißen] Noten, sondern in der Verschiedenheit der Gedanken, in der Erfindung der Fugen, in der Begleitung der Theile [oder Ordnung der

Stimmen] und in der Fähigkeit, immer die eigentlichen und natürlichen Stellen der Kadenzen zu finden.« (Fol. 33ª.)

Kapitel 49.

»Alle Thiere haben das von Natur, daß sie, wenn sie sich in schlechter Lage befinden, es mit der Stimme anzeigen und zu verstehen geben können; auch wenn sie erzürnt oder fröhlich sind, thun sie es kund. Denn wenn es ihnen schlecht geht, hört man eine rauhe, schmerzliche Stimme bei der Angst und den Leiden des Herzens, worauf jeder Schmerz sich bezieht; und wenn sie fröhlich oder zornig sind, so zeigen sie es durch eine heitere oder geräuschvolle Stimme an.

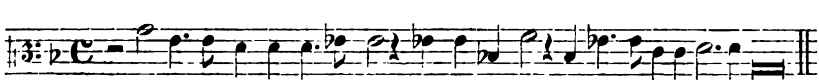
Ebenso haben auch die Menschen, wenn sie krank und schwach sind, eine ganz andere Stimme, als wenn sie gesund sind. Von diesen Verschiedenheiten der Stimme, glaube ich, haben die Musiker den Modus genommen, die Kantilenen süß, munter oder traurig zu setzen, in Nachahmung eines Menschen, der wehklagt oder scherzt oder fröhlich ist, und sie haben dann mit Aufmerksamkeit der Wirkung des b molle und des b quadro gelauscht. Und vermittelst dieses b quadro und b molle haben sie die Gesänge bald süß, bald rauh gesetzt. Denn überall, wo b molle steht, werden die Gesänge so süß und zart, daß Alles uns mitleidig und weich stimmt; und wo b quadro steht, da werden die Gesänge so rauh, daß ihre Rauheit uns gewissermaßen quält. — Das b quadro dient den Gesängen von Natur, und das b molle als Accidens oder zum Transponiren«. . . . (Fol. 36ᵇ.)

Die folgenden ausführlichen Belehrungen über das Hexachord, den Gegensatz von Natural und Accidental sowie den Grund und Ort des Halbtons *(diesis)* übergehen wir, da sie uns zu weit vom Wege abführen würden. Dieselben verdienen aber eine gesonderte Betrachtung.

Kapitel 54.

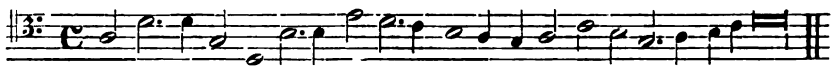
Einige schwierige und wenig gebräuchliche Gänge.

Von solchen Raritäten führt er sieben Beispiele an, deren Noten hier ohne seine erklärenden Worte folgen. Die großen Sprünge in den letzten dieser Beispiele waren damals sehr ungewöhnlich und jenem Stil auch wenig angemessen.

1. 

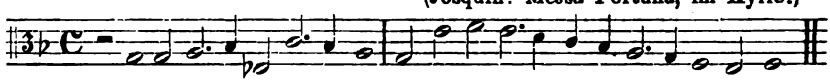
2.

3.



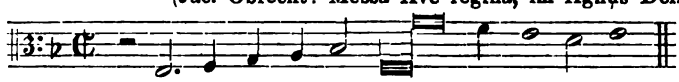
(Josquin: Messa Fortuna, im Kyrie.)

4.



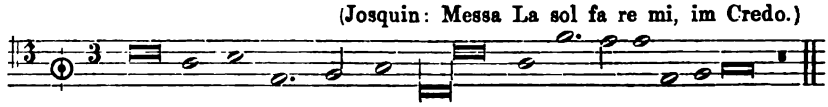
(Jac. Obrecht: Messa Ave regina, im Agnus Dei.)

5.



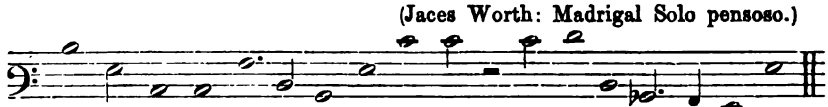
(Josquin: Messa La sol fa re mi, im Credo.)

6.



(Jaces Worth: Madrigal Solo pensoso.)

7.



(Fol. 43.)

Kapitel 57.

In wie vielen Weisen kann man eine einzige Komposition singen?

»Diejenigen Dinge, welche die intimsten, geheimsten und verborgensten sind, erscheinen bei ihrer Aufdeckung auch am wunderbarsten und erstaunenswerthesten.

Wenn wir nun reiflich untersuchen, so werden wir wenige Dinge finden, welche in sich nicht irgend ein besonders vorborgenes Geheimniß haben, und finden wir nun wenige Dinge von Geheimnissen frei, so müssen wir noch viel mehr glauben, daß die Musik nicht frei davon, sondern sehr damit angefüllt und belastet sei. Schon bisher haben wir viele aufgedeckt, und noch weiterhin ist bei passender Gelegenheit zu erwähnen, daß in der Musik, wie wir sie täglich singen, Geheimnisse sind, die nicht von Allen genügend gekannt, verstanden und gesehen werden. Denn der Sänger, der nur Obacht auf den [mitwirkenden] Sänger hat, kümmert sich nicht darum oder glaubt es vielleicht nicht einmal, daß unter den

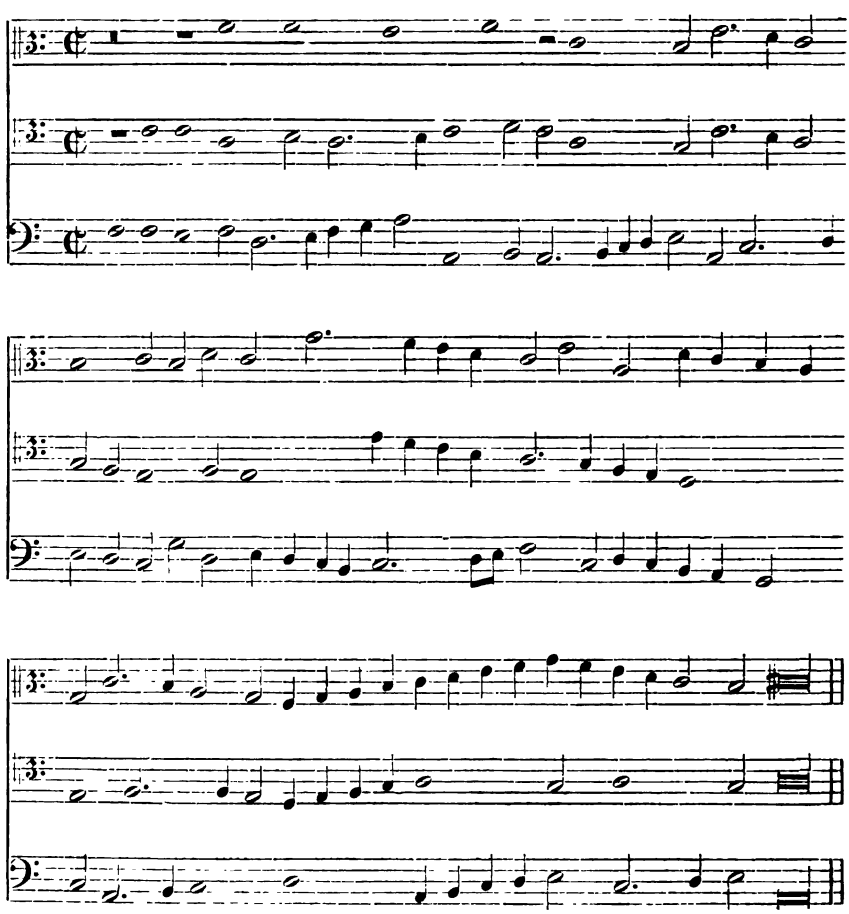
Dingen die ihm vor Augen oder in den Händen sind, ein Geheimniß steckt, welches man ohne die Kunst und Kenntniß des Komponirens verstehen und enträthseln kann. Ich spreche nicht von den Geheimnissen beim Studium derjenigen Gesänge, welche man in verschiedenen Taktarten aufgezeichnet hat, noch weniger von denen, die unter den Bezeichnungen der Modi und Prolationen gesetzt sind; denn obwohl diese Art Gesänge oft genug die Stirn auch manches guten Sängers schwitzen macht, so haben doch die Kantilenen in sich keinerlei verborgene Geheimnisse, da jede Note unter bestimmten Regeln aufgestellt wird und diese Regeln öffentlich und allgemein bekannt sind. Die Gesänge sind also auch öffentlich und offenbar.

Kann man also nicht sagen, daß genannte Zeichen, Zahlen und Modi Geheimnisse sind, so finden sich doch in der Musik genug Geheimnisse ohné irgend ein [äußeres] Anzeichen. Die Geheimnisse, die ich meine, sind zweierlei Art: eine, welche der Komponist bei seiner Thätigkeit an verschiedenen Stellen, so zu sagen, verborgen hat, wenn er einen Theil von vorn, den andern umgekehrt vom Ende aus singen läßt, oder wenn ein Theil singt wie geschrieben steht und der andere nur die Noten unter Weglassung der Pausen, oder wenn er alle Noten von verdoppeltem Tempo wegnehmen und nur die andern von dem Takt der Media übrig läßt. Die andere Art [der Geheimnisse] ist diejenige, welche von Natur in den Partien [der Ausführenden] liegt nach dem Willen und Belieben jedes scharfsinnigen und spekulativen Sängers. Die erste Art gehört den Meistern der Kunst und den Musikern von Profession, die zweite allen Liebhabern des Gesanges.

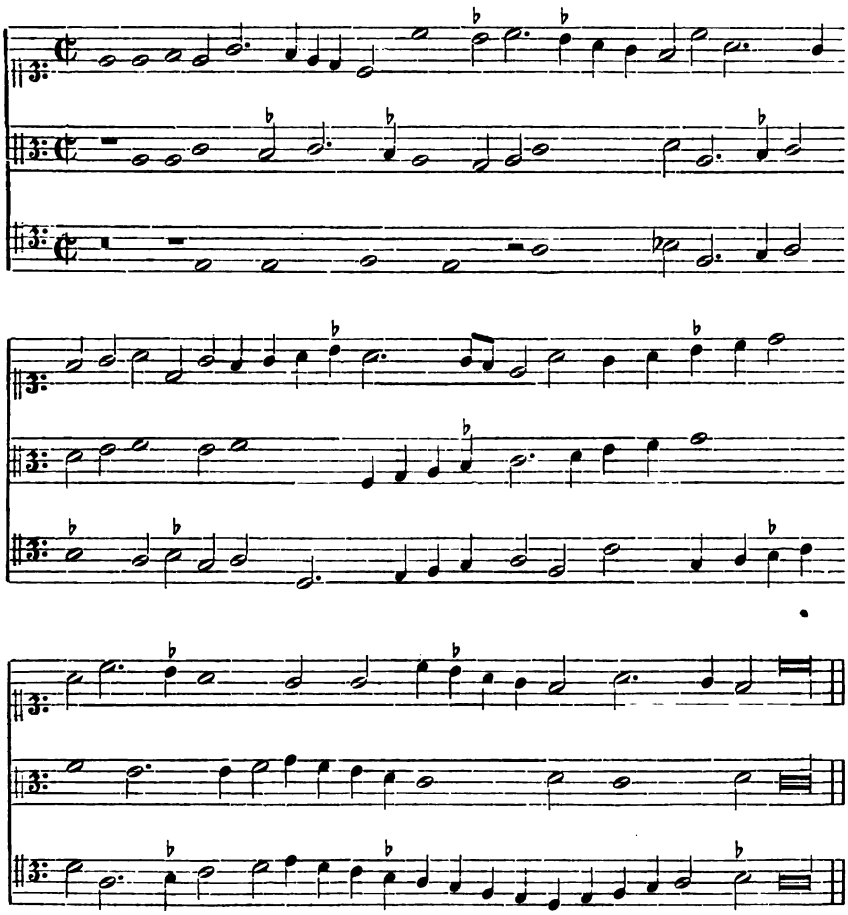
Ferner muß man wissen, daß jeder Sänger jede beliebige Komposition variiren kann, ohne den Werth der Noten zu ändern, nicht in einerlei Art, sondern, wenn er will, in verschiedener Weise. Das geschieht jedes Mal, wenn die Kantilenen, welche man [sonst] in richtiger Folge singt, verkehrt gesungen werden, d. h. wenn die aufsteigenden Noten der genannten Kantilenen dann umgekehrt absteigen, oder wenn die absteigenden aufsteigen: nicht anders, als ob das Buch, aus welchem gesungen wird, umgedreht wäre oder derjenige, der das Singebuch in der Hand hält, es verkehrt hätte, so daß die Stimme, wenn die Noten in die Höhe gehen, sinkt, und dagegen sich erhebt, wenn sie abwärts gehen. So können die Sänger mit geringen Mitteln den Zuhörern einen neuen Gesang vortragen und die Harmoniefolge ändern. Aber man muß darin Meister sein und die kleinen und kurzen Regeln befolgen, daß man bei solcher Umkehrung *la* singt statt *ut*, und *sol* statt *re*,

und *mi* statt *fa*, indem man [zugleich] von den Außenstimmen eine mit der andern vertauscht, d. h. das, was der Baß singt, dem Sopran giebt, und umgekehrt die Baßstimme singen läßt, was im Sopran steht, und dabei Tenor in Alt oder Alt in Tenor umsetzt. So wird man eine bewundernswürdige Wirkung erzielen und vollkommene Befriedigung daran finden.«

Freilich nicht bei allen Gesängen, setzt er hinzu, sei dieser Effekt der Umkehrung möglich, solche Versuche könnten daher auch oft nicht anders als unschön und mißklingend ausfallen. Zacconi giebt dann von dieser Sänger-Geschicklichkeit ein hübsches und kurzes Beispiel, welches ich hier mittheile.



Die Umkehrung dieses Gesanges erhält nach den obigen Regeln folgende Gestalt.



(Fol. 47—48ᵇ.)

Aber auch noch auf andere Weise, sagt er, kann man eine und dieselbe Kantilene verändert vortragen und dadurch verschiedenartige Zusammenklänge erzeugen. Namentlich könne man jede Kantilene, so schwer sie auch sei, vom zweitheiligen auf das dreitheilige Maß übertragen, »und dies — setzt er hinzu — ist meine hauptsächliche Absicht bei Abfassung des gegenwärtigen Kapitels gewesen.« Auf die Auseinandersetzung und die ausführlichen Beispiele, mit welchen er dieselbe erläutert, können wir hier aber nicht weiter eingehen.

Kapitel 58.

Lehrt uns die Natur singen, oder die Kunst? (*Se la Natura ò l'Arte c'insegna a cantar di Musica.*)

»So sehr ist es dem Menschen eigenthümlich, zu singen, daß man es fast unter die unausbleiblichen Ereignisse rechnen kann. Bei einer häufigen Betrachtung der menschlichen Natur gerade nach dieser Richtung hin nimmt es mich wunder, wie doch die Natur so anmuthig zum Singen neigt. Denn es giebt keinen Menschen, der, von einem natürlichen Verlangen getrieben, nicht einmal sänge oder gesangsähnliche Töne von sich gäbe. Das kommt nur daher, daß er bei der Sprachfähigkeit im Sprechen merkt, daß sein Sprechen klingt; und wenn dieser Klang ertönt, ist er nicht dem Klange der Glocken ähnlich, der von seiner Tonhöhe niemals abweicht, einem beweglichen und dehnbaren Klange, welcher sich hebt und wieder senkt, zum Forte aufsteigt und dann sich wieder mäßigt, rauher oder sanfter und süßer wird? Auf diese Weise ordnet die Rede ihn nach Klangstufen und, unterschieden von der Rede, wird er zum Gesang übergeführt, so daß, um es kurz zu sagen, die Natur diejenige ist, welche uns singen lehrt, indem sie die Stimme in anderer Weise, als beim Sprechen, sich erheben läßt. Aber durch bloße Ueberleitung der Stimme zum Gesang lehrt sie uns noch nicht Musik singen, denn die Musik ist eine Wissenschaft und Kunst, die man sich nur durch Übung erwirbt und uns keineswegs schon von Natur eingepflanzt ist. Dabei sieht man, wie groß der Unterschied ist zwischen Gesang und Musik, denn der allgemeine Name des Gesanges umfaßt sämmtliche harmonische Musik, aber unter der Bezeichnung Musik sind keineswegs alle vorhandenen Gesänge zu verstehen, da es deren viele giebt, welche keinerlei Harmonieform haben, wie das, was die Kinder zuweilen bei ihren Belustigungen in kindischer Weise nach Natureingebung singen.

So müssen wir bei der Frage, ob die Natur oder die Kunst uns Musik singen lehrt, wissen, daß die Natur uns den Gesang gewährt, aber die Kunst es ist, welche, eine ähnliche Ordnung einhaltend, uns den Weg weist, den Gesang in die Form der Harmonie zu bringen, — nicht mehr und nicht weniger, als wenn einer zum Sprechenlernen keinen Lehrer hätte, denn so groß er auch wäre, wüßte er doch nicht einmal Brod zu fordern oder andere Dinge von noch größerer Bedeutung, trotz einer freien Zunge und zum Wortbilden geschickten Stimme. Denn wenn unser Sprechen nicht von der Kunst käme und erworben wäre, würden wir alle [Völker] verstehen und es bestände kein Unterschied zwi-

schen dem französischen, spanischen, englischen, italienischen, polnischen und deutschen Sprechen; aber da es durch Kunst erworben wird, so versteht man nur was erlernt ist. Aehnlich verhält es sich mit [unserer] Kunst; wer es nicht lernt, kann auch nicht harmonisch singen«. . . . (Fol. 50^{b}.)

Hierauf macht Zacconi den Unterschied zwischen *Canto di Musica* als einfachem, einstimmigem Gesange, und *Musica* oder Mehrstimmigkeit. Einige Menschen, sagt er, sind von der Natur so begünstigt, daß sie bei ihrem Vortrage für Sänger gehalten werden, obwohl sie nicht eine Note lesen können. Diese sollten erst recht singen lernen, um das Höchste zu erreichen.

Kapitel 59.

Von der neuen und zeitgemäßen Methode, Gesang zu lehren. (*Del nouo et moderno modo d'insegnare a cantare.*)

Dem Anfänger im Gesange wurden damals die ersten Schritte so schwer gemacht, weil man ihn mit allen Minutien der guidonischen Hand belud, die doch nur dem Kontrapunktisten nöthig waren. Deßhalb räth Zacconi, den Kontrapunkt-Schülern die Lehre von der Mutation zu überlassen und sich einfach zu merken, daß besagte »Hand« die sieben Buchstaben *A B C D E F G* drei Mal enthält, also den ganzen Umfang der vier Stimmen Baß, Tenor, Alt und Sopran in drei Oktaven. Diesen von den Praktikern eingeschlagenen Weg nennt er nun die moderne kurze Methode. Einige aber, sagt er, pflegen dabei nicht von *A*, sondern »vom Buchstaben *C* anzufangen, und zwar deßwegen, weil der größte Theil der Stimmen im tiefen oder hohen *C* zusammen kommt. Beide Wege sind gut, denn Diejenigen, welche auf dem Wege der ersten Buchstaben gehen, die sich in der Hand finden, stützen sich auf die Reihenfolge dieser Buchstaben *A B C D* u. s. w., und die Andern gehen auf dem Wege der Natur. Und obwohl man nun ohne weiteres vom Princip der Natur beginnen muß, hat man dennoch wegen der Leichtigkeit der Buchstaben und um sie nicht zu verwechseln, vom Anfange dieser Buchstaben zu beginnen, da ja auch der Lehrer nicht wissen kann, welche der beiden Reihenfolgen dem Schüler die dienlichere sei. Denn beide stehen zu Gebote. Hiernach zeige er ihm, daß man unter dem Buchstaben *C* versteht das Singen per natura, unter *F* das b molle, und unter *G* das b quadro.« Durch diese drei Wege oder Tonlagen, in denen das Hexachord zu singen war, prägte sich dem Schüler der Sitz des Halbtones ein; er wußte dann, wo er vorkommenden Falls *mi* oder *fa* zu singen hatte und kam damit ziemlich leicht über eine Schwierigkeit hinweg, die unter der Herrschaft des

Hexachord-Systems bei der herkömmlichen mangelhaften Aufzeichnung viele Mühe verursachte. Schon in damaliger Zeit gingen Einige noch weiter, um mit Sicherheit erkennen zu lassen, ob *b* (b molle) oder *h* (b quadro) zu singen war. So erzählte Orlando Lasso unserm Autor, der Don Anselmo Fiamengo, ein Mitglied der Münchener Kapelle, habe für die siebente Stufe die Silben *si* und *hò* gewählt, also *ut re mi fa sol la* { *si* / *hò* gesungen und damit die Oktave erreicht. und Andere versuchten zur selben Zeit anderes[1]. Aber über solche Versuche äußerte schon Kepler[2] mit Recht, wenn man zur Oktave wolle, warum man sich dann nicht lieber an die sieben Buchstaben *a b c* u. s. w. halte. Das kommt mit Zacconi's Meinung überein. Erst später, als die Bedeutung des Grundbasses vollständig zur Geltung gekommen war, wurden auch Namen für sämmtliche Stufen der Oktave nothwendig. Daß man aber dabei das Hexachord oder die Solmisation festhielt und in sachkundigen Kreisen immer festhalten wird, ist als eine gesangliche Nothwendigkeit zu bezeichnen.

Vier Hauptstimmen giebt es nur, sagt Zacconi, unter denen der damalige Tenor (unser Baryton) deßhalb naturale genannt ward, »weil fast alle Menschen von Natur in dieser Stimmlage zusammen kommen.« Da sich alle vorhandenen Stimmen diesen vier Hauptgattungen einordnen, »ist es gut, die oben genannten sieben Buchstaben zu nehmen und mit ihnen den Gesangsunterricht zu beginnen.« Wenn er dann sagt: »die menschlichen Stimmen gehen nicht über acht Stufen hinaus«, also nicht über eine Oktave, und übersteigen einander, so will er dadurch offenbar nur andeuten, daß die Eigentöne jeder Stimme im Bereich einer Oktave liegen, ohne damit den wirklichen Tonumfang derselben zu beschränken. Bei derartigen Tonlagen, fügt er hinzu, »verbietet man den hohen Stimmen die Buchstaben des Basses zu erlernen, und umgekehrt, denn das wäre Zeitvergeudung und zweckloses Abmühen.« Das wäre es in der That, weil es den Schüler anfangs nur verwirrt haben würde, denn die Namen der Töne waren im Hexachord nach den Stimmlagen gänzlich verschieden. Der Baß hatte für seine Oktave aufsteigend die Namen *A re, B mi, C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, A la mi re;* »die natürliche oder Tenorlage« reichte von *C fa ut* bis *C sol fa ut;* die Altlage von *A la mi re*, dem Endtone des Basses, bis zum zweiten *A la mi re;* der Sopran von *C sol fa ut*, dem Endtone des Tenors, bis hinauf zu *C sol fa.* »Und obgleich diese Lagen zum Theil eine die andere

[1] *Zacconi*, Prattica, parte II, p. 10.

[2] Harmonices mundi, lib. III cap. 10: De Tetrachordis et usu syllabarum: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

decken, darf man doch nicht von einer zur andern übergehen, denn geschähe das, so würde man alle Anfangsstudien im Unterricht verwirren und von einer durchsichtigen und klaren Ordnung zu einer konfusen und überstürzten gelangen. . . . Auf diese Weise haben wir die tiefen, natürlichen, hohen und überhohen Stimmen geschieden.«

Diese vier Stimmen berücksichtigen sämmtlich nur den Umfang männlicher Kehlen, wie man bemerken wird. Solche Scheidungen betrachtet er gleichsam als »die Häuser, wo die Anfänge und Einleitungen der Scalen per natura und per b molle niedergelegt sind.« Er räth nun, mit neuen Schülern den oben gezeigten Weg der sieben Buchstaben der guidonischen Hand zu gehen je nach den vier Stimmlagen, setzt aber hinzu: »Sollte der unterrichtende Lehrer wissen, daß es gut sei, diese Scalen in anderer Weise aufzufassen, um sie für den Schüler bequemer zu machen, so verschließe man ihm den Weg nicht und hindere ihn nicht, davon Gebrauch zu machen. Denn diese Lehrordnung ist im Allgemeinen gegeben, ohne dem Besonderen schaden zu wollen.« (Fol. 51.)

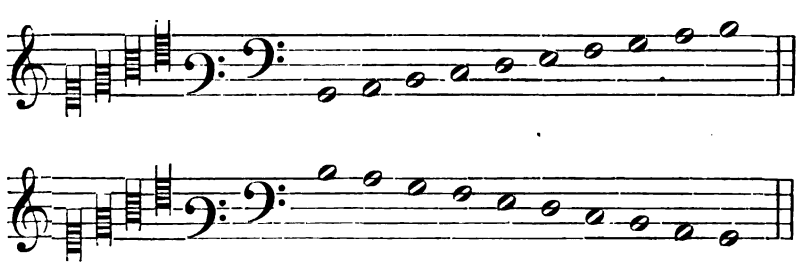
Sind nun auch Zacconi's Anweisungen — denen überall die Anschauung zu Grunde liegt, daß die Sängerkunst seiner Zeit jener der früheren Perioden überlegen war — im Einzelnen nicht immer so klar formulirt, wie zu wünschen wäre, so ist doch an der Liberalität, mit welcher er sein Lehramt bethätigt, sicherlich nichts auszusetzen. Er bleibt in jedem einzelnen Falle dem Charakter treu, welchen er in seinem ganzen Werke offenbart, wobei nur zu bedauern ist, daß er in dieser Hinsicht so wenige Nachfolger gefunden hat. Denn Illiberalität gegen anders unterrichtende Kollegen war immer ein besonderes Kennzeichen der Gesanglehrer bis in die neueste Zeit. Die kleinen Modifikationen, welche der Einzelne von ihnen heraus findet und dann als »seine« allein richtige Methode herum trägt, haben meistens nur den Werth von Verkaufsmarken und sind auch gewöhnlich zu einem solchen Zwecke entstanden. An derartigen Industriellen wird es schon in Zacconi's Zeit nicht gefehlt haben, denn nicht umsonst zieht er im Anfange dieses Kapitels heftig gegen die habsüchtigen, geldgierigen Gesanglehrer zu Felde.

Kapitel 60

ist als eine Fortsetzung des unmittelbar Vorhergehenden anzusehen, da es die Anweisung enthält, bei wem der Gesangschüler Unterricht nehmen und was er zuerst lernen soll. *(Da chi si ha da cercar d'imparare a cantare, et qual cosa vn scolare habbia da imparar prima.)* Weil aber ein fester methodischer Lehrgang nicht Zacconi's Sache

war, hängen seine Kapitel wenig zusammen. Deßhalb widerspricht sich auch Manches anscheinend oder wirklich, und fast bei jedem Kapitel fängt er durch eine allgemeine Betrachtung den Gegenstand gleichsam von vorne an. Eine solche Einleitung bekommen wir auch hier, und zwar eine sehr hübsche. Wissen und Können, sagt er, läßt sich nicht vererben; alles muß selbstthätig erlernt und durch saure Mühe erworben werden. »Es ist klar, daß [selbst] die klügsten Virtuosen, die es auf der Welt jemals gab, weder ihren Söhnen, noch ihren Freunden oder ihren Erben beim Tode ihre Kunst hinterlassen konnten: eine Thatsache von großer Bedeutung, denn jene so klugen und von Gelehrsamkeit vollen Köpfe, welche wegen ihrer einzigen Kunst und der schönen und seltenen Eigenschaften von aller Welt geschätzt und geehrt wurden — sie starben, und mit ihnen war all ihr Wissen erloschen. Es ist also unerläßlich nothwendig, daß derjenige, welcher irgend etwas lernen will, es sich im Schweiße seiner Arbeit aneignen muß; und wer durch natürliche Anlage darin genügend unterstützt wird, der lobe Gott wegen eines so großen Geschenkes« und suche es auf's beste zu verwerthen.

Zunächst läßt Zacconi nun die Hand oder die Scalen der verschiedenen Stimmen durch zehn Töne erlernen, auf- und absteigend in sieben verschiedenen Lagen und Schlüsseln:



denen dann auch die mit Vorzeichnung eines *b* folgen. Hierbei wird es wieder recht deutlich, wie wenig er es auf eine methodische Singschule angelegt hatte, sonst würde er diese Uebungen mit denen der vier Hauptstimmen des vorigen Kapitels verbunden, sodann auch das für jede dieser Stimmen Geeignete zusammen gefaßt und damit Konfusion und Mißverständnisse vermieden haben. Aber in seinem gedruckten Buche kam es ihm offenbar nur darauf an, über alle Fragen der praktischen Musik seine Ansichten und Grundsätze darzulegen; das Einzelne des Lehrganges überließ er der mündlichen Unterweisung.

Einen dieser Grundsätze giebt er kund in der Warnung, bei den Uebungen nicht zu stark zu singen:

»Man achte auch noch darauf, sich nicht jener von allen Tüchtigen getadelten Unart hinzugeben, nämlich so stark als man nur kann zu singen. Ein Solcher meint vielleicht, ein guter Gesang bestehe im Schreien und merkt nicht, daß er dadurch die Stimme ohne Nutzen ermüdet und Nachbarn und Vorübergehende lachen macht. Wenn der Schüler nicht ohne Schreien singen lernen könnte, dann freilich würde ich sagen, daß man Recht hätte zu schreien; aber es ist ersichtlich, daß man es auch mit Leisesingen lernt. Denn wie alle Handlungen Maß und Ziel erfordern — Ziel um sie schön, Mäßigung um sie ausdauernd zu machen —, so muß auch der Lehrer danach handeln, sich selber mäßigen im Schreien und das Endziel im Auge behalten, um nicht dem schwächlich nachzugeben, der den Unterricht nimmt. In solcher Angelegenheit genügt es, wenn nur die Stimme soweit gehört wird, daß man beim Intoniren der Töne keine Fehler vernimmt. Wenn dann der Schüler, nachdem allmählich ein Sänger aus ihm geworden ist, dahin gelangt, in der Camera zu singen, dann singt er wirklich so, daß er von dem Kapellmeister niemals zurück gewiesen wird, während bei etwaiger Gewohnheit, stark zu singen, es für ihn schwer sein würde, sich dort zu mäßigen. Wer aber sagt, daß durch lautes Schreien die Stimmen sich heraus bilden, der irrt sich doppelt, erstens, weil Viele durch Leisesingen und Vortrag in den Häusern (wo man das Schreien verabscheut) singen lernen, und sodann, weil viele Andere nicht gezwungen sind, wie besoldete Sänger in Kirchen oder Kapellen zu singen, nämlich die Edelleute und ähnliche, welche nicht nöthig haben, auf solche Weise sich ihr Brod zu verdienen.«

Gegen das Starksingen würde er schwerlich so geeifert haben, wenn es nicht bei den vielen Gesanglehrern, welche zugleich Kirchensänger waren, ziemlich allgemein üblich gewesen wäre. Auch Theatersänger halten das Fortesingen bei den Uebungen für nützlich; Lablache zum Beispiel empfiehlt es ausdrücklich. Was Zacconi sagt, wird nicht anzufechten sein; seine Gründe betreffen aber zum Theil doch nur Nebensachen und erschöpfen die Sache keineswegs.

Das Schreien will er dem Sänger nur einmal im Leben gestatten, nämlich merkwürdiger Weise gerade unter Umständen, wo man herkömmlich alles Singen zu untersagen pflegt: bei der Mutation. Er sagt: »Beim Stimmwechsel will sich die Stimme festigen, und wird sie durch Schreien auch nicht stärker, als sie von Natur ist, so schreie er doch so viel er schreien kann. *(Et poi perche si stabilis-*

cano le uoci solamente quando le si mutano; et chi da natura non l'ha forte per gridar non l'ingrandisce mai; gridi pur quanto sà gridare.)«

Wenn die Schüler gelernt haben, die Pausen zu zählen, sagt Zacconi hierauf, dann möge man ihnen niemals erlauben, solches beim Singen laut zu thun, denn außer der Störung, die es den Andern bei ihrem vor- und rückwärts Zählen verursacht, offenbart es auch die geringe Sorgfalt, welche ihre Lehrer beim Unterrichten angewendet haben. (Fol. 51^{b}—53^{b}.)

Kapitel 61 und 62

geben weitere Anweisungen darüber, wer und wie der Sänger sein und welche Qualitäten er besitzen muß. Vieles davon gehört in's Komplimentirbuch und handelt über gute Lebensart. Bemerkenswerth ist das Gewicht, welches er auf die äußere Haltung und Erscheinung des Sängers legt. Derselbe muß feine Manieren haben, jung und hübsch sein, »und die das nicht sind, geht mein Reden nichts an.« Dabei soll er nicht versäumen, seinen natürlichen Menschen vortheilhaft heraus zu putzen, denn ein Sänger muß sich geschickt und geschmackvoll mit Kleidern zieren. Pater Zacconi wird, als er dies schrieb, sicherlich selber noch ein schmuckes, anmuthiges Kerlchen gewesen sein.

Was aber am meisten zu vermeiden ist, das sind die schlechten Gesten, welche der Sänger beim Vortrage macht, ohne daß er es selber gewahr wird, die Bewegungen mit dem Leibe, die Verzerrungen der Gesichtszüge, das Verdrehen der Augen wie ein Schwärmer, und dergleichen. Da nun die Ausübung der Musik mehr, als manche andere Thätigkeit, zu derartigen ungraziösen Manieren verleitet, namentlich bei Blaseinstrumenten, »deßhalb verbieten Viele den Edelleuten, Instrumente wie Trompeten, Zinken, Pfeifen u. a. zu spielen, weil man mit diesen leicht sein Gesicht verderben und seine Schönheit entstellen kann.« Die harmlose Flöte in späterer Vollkommenheit war für die vornehme Welt des sechzehnten Jahrhunderts noch nicht vorhanden.

Auch »mögen die Sänger darauf achten, nicht in einen Fehler zu verfallen, den Viele machen. Nämlich um beim Tremolo die Töne mit der Stimme bequemer heraus zu bringen, bewegen sie dabei den Kopf, wie wenn jener Triller aus dem Kopfe käme. Und doch hat er mit dem Kopfe gar nichts zu thun . . . Der Triller ist in der Musik nicht nothwendig: aber wenn man ihn macht, verschönert er die Kantilene, außer daß er von Sicherheit und Kühnheit zeugt. Aber verständig da zu stehen mit Haupt, Augen und Körper, ist fast

eine unerläßliche Nothwendigkeit beim Vortrag der Gesänge. *(Il tremolo nella Musica non è necessario; ma facendolo oltra che dimostra sincerità, et ardire; abellisce le cantilene: ma lo star savio col capo, con gl'occhi, e con la vita, è quasi una necessità ne i canti, inseparabile.)*« Zacconi will hiermit natürlich nur sagen, daß die Gesammthaltung des Sängers für seine Wirkung auf die Hörer von größerer Bedeutung und daher auch nothwendiger ist, als seine gesangliche Ausführung im Einzelnen. Aber man hat hier wieder ein Beispiel, wie er durch solche unmethodische, beiläufige Erwähnung wichtiger Materien in verschiedenen Kapiteln leicht Mißverständnisse veranlassen kann und mit sich selber in Widerspruch zu gerathen scheint.

Noch Vielerlei wird in diesen beiden Kapiteln berührt, was an sich interessant, aber für die Sache entbehrlich ist. Zacconi ist unermüdlich in der Ermahnung, der Sänger möge sich so halten, »daß ihn Jedermann während seines Gesanges gern anschaut.« Aber Alles in geziemenden Grenzen; denn »diejenigen Sänger, welche zwei oder drei Noten aus dem Buch und vier oder sechs mit den nach andern Richtungen hin gewendeten Augen singen, um zu kokettiren und sich zu zeigen bei ihrem Gesange, thun übel daran.« (Fol. 53^{b}—55^{b}.)

Kapitel 63.

Wie man die Musiknoten mit Grazie singen kann. (*In che modo si possano le figure Musicali cantar con gratia.*)

»Bei allen menschlichen Handlungen, seien sie welcher Art sie wollen, oder worauf sie sich auch beziehen mögen, strebt man nach Grazie und guter Haltung. Ich meine mit Grazie nicht diejenige Grazie, welche die Hofleute vor Königen und Kaisern kund geben, sondern die, welche die Menschen haben, wenn sie bei einer Handlung zeigen, daß sie dieselbe ohne Anstrengung vollbringen und mit der Behendigkeit auch die Anmuth und die Gefälligkeit zu verbinden wissen. *(. . . et all' agilità aggiungano le vaghezze e'l garbo.)*

In dieser Beziehung erkennt man den großen Unterschied, wenn ein Kavalier oder Kapitän reitet, oder ein Ackers- und Dienstmann, und mit wie viel größerer Anmuth ein erfahrener und tüchtiger Fahnenträger die Standarte in der Hand hält, entfaltet und schwenkt, als wenn man sie in der Hand eines Schusters sieht, denn bei letzterem gewahrt man nicht nur, daß er sie nicht zu entfalten und zu schwenken weiß, sondern auch, daß er sie nicht einmal in der Hand zu halten versteht. Von dieser Anmuth und Schönheit hat uns einiges die Natur gerade so gelehrt, wie das Nahrungsuchen, das Gehen, das Kleidertragen u. s. w.

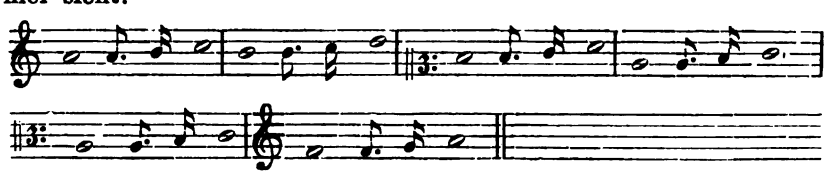
einiges andre kommt ferner von dem gemeinschaftlichen Verkehr wie durch die Beobachtung der vielen und verschiedenen gegenseitigen Handlungen, durch welche wir uns Diesem oder Jenem gefällig erweisen. Denn viele Freunde werden erworben durch die Hülfsmittel der Grazie und schönen Handlung. Auch giebt es Viele, welche, ohne vorher gesehen oder bekannt zu sein, sich beliebt machen durch anmuthige Bewegungen und hübsche Zierlichkeit, die sie bei Erledigung ihrer Angelegenheiten zeigen. Ferner bemerkt man öfters bei öffentlichen Spielen, wie Tanz und Ball, daß die Umstehenden eine größere Vorliebe für den Einen, als für den Andern haben, ohne daß man sich von dem Grunde dessen Rechenschaft zu geben vermag: offenbar nur, weil jener Bevorzugte mit Grazie und Anmuth dem Takte des Tanzes folgt. In ähnlicher Weise verweilen bei den schönen Aufführungen eines Kavaliers im Turnieren die Zuschauer gefesselt und hingerissen.

Es dürfte also auch am Platze sein, dem Sänger, der sich doch häufig unter verschiedenen Menschen bewegen und eine öffentliche Aufführung machen muß, zu zeigen, wie man so etwas mit Anmuth in's Werk setzt. Denn nicht genügt es, korrekt zu sein und wählerisch in allen solchen Dingen, welche ihn verunstalten können, sondern man verlangt auch, daß seine Aufführungen und Handlungen anmuthig und gefällig seien.

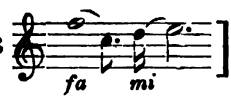
Das Singen begleitet nun die Aktion mit Grazie, wenn der Sänger außer den Dingen, die im vorigen Kapitel weit und breit behandelt worden sind, die Töne mit lieblichen Accenten ausstattet. Doch sei vorher noch besonders darauf hingewiesen, daß man die Worte rein, verständlich und klar ausspreche, damit ein jeder sie leicht verstehen könne und dem Sänger nicht die Hälfte des Textes zwischen den Zähnen hängen bleibe, weil es dann, soweit das Verständniß der Worte in Frage kommt, keine angenehme Sache ist, solche Musik anzuhören. Und wer an einem Orte singt, wo er glaubt schreien zu müssen, möge [nur lieber] die Noten richtig, leicht und mit einer weder forcirten noch matten Stimme, sondern so vortragen, wie es die Natur ihm verliehen hat. Denn wie eine überschriene Stimme immer fehlerhaft ist, wirkt sie auch immer unangenehm und vereinigt sich niemals mit andern. Wenn aber zufällig die Kantilenen so hoch gehen, daß die Sänger nicht bequem hinauf kommen können, dann mögen sie sich nicht zwingen und, um dort anzukommen, einen Schrei ausstoßen, wie ihn Verrückte oder Verzückte von sich geben. Sie mögen sie [die Töne] lieber fahren lassen, als sie dem Ohre so seltsam und unangemessen zu bieten. In ähnlicher Weise muß man beim Piano-Singen in

der Höhe verfahren, wenn man es nicht bequem erreichen kann, denn die Töne zu verschweigen, ist besser, als sie schlecht hervor zu bringen. Und da die [Töne in den] Kompositionen nicht immer stufenweise gehen, sondern zuweilen um eine Terz, Quart, Quinte, Oktav u. s. w. von einander abstehen, so wird es gut sein, wenn die Singenden, um sich das Wohlwollen der Zuhörer zu erwerben, darauf bedacht sind, einige schöne Accente den Noten beizufügen. Denn der Komponist, welcher sie verfertigt, hat sich nur befleißigt, diese Noten gemäß den Forderungen der harmonischen Regeln zu setzen: aber der Sänger ist bei deren Ausführung verpflichtet, sie mit der Stimme [ausdrucksvoll] zu begleiten und sie der Natur und Eigenthümlichkeit der Worte gemäß ertönen zu lassen. *(Et perche le compositioni non caminano sempre di grado in grado: ma alle uolte sono distante una dal altra una terza, una quarta, una quinta, una ottava etc. per questo serà bene per acquistarse beneuoli gl' ascoltanti che procurino di dar qualche vago accento alle figure: perche il compositore che le compose ad altro non attese che all' ordinar esse figure, secondo la conuenienza dell' harmonice dispositioni: ma il cantore nel sumministrarle è obligato d'accompagnarle con la voce, et farle rissonar secondo la natura, et la proprietà delle parole.)*

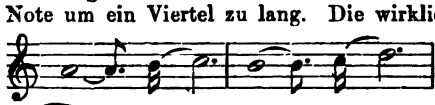
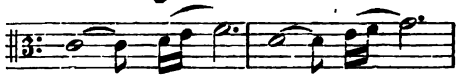
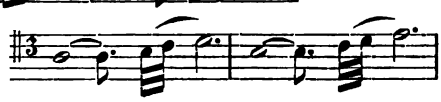
Doch muß er wissen, daß die genannten Noten mit solchen Accenten zu begleiten sind, welche vom Retardiren und Anhalten der Stimme erzeugt werden, und daß man sie hervor bringen muß, indem man ein Theilchen der einen Note der andern zulegt. Und um nun zu zeigen, in welcher Weise sie am besten gelingen, bemerke ich, daß, wenn man eine Note gesungen hat und die nächst zu singende ist von jener um eine Terz entfernt, man dann auf der ersten ein wenig verweilen muß — eine Verzögerung, die nicht größer zu sein braucht als eine Viertelnote. Doch muß man dieses Viertel nicht bloß von der zweiten Note abziehen und es der andern geben, sondern im Verweilen und beim Aufsteigen zur Nachbarnote läßt man auch noch während des Tonwechsels ungefähr ein Sechzehntel hören; wobei bemerkt werden soll, daß man diese Verzierung nur machen darf auf *re-fa*; *mi-sol; fa-la*; *sol-fa*, vorzugsweise bei Terzensprüngen, wie man hier sieht:



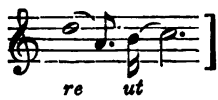
Es ist ein punktirtes Achtel mit Sechzehntel gesetzt, damit die Sänger sehen, wie man aufsteigt. Denn es giebt Einige, die, weil diese Verzierungen fast wie natürliche erscheinen, sie beim Singen so langsam und zögernd ausführen, daß sie wegen der Schlaffheit eine ganz schlechte Wirkung machen und nichts von schöner Befriedigung dem Ohre gewähren. Das sind Dinge, die mit noch so großer Mühe doch schwer zum richtigen Verständniß gebracht und demonstrirt werden können; der kluge und fleißige Sänger muß da suchen, sich in der Weise zurecht zu finden, daß sein eignes Gehör ihm sagt, ob er sie gut oder schlecht singt. Denn da diese Art zu singen höchst ergötzlich und süß ist, und Süßigkeit (obwohl sie der Natur zusagt) sättigt und zuweilen Ekel und Überdruß erweckt, deßhalb ist es nicht lobenswerth, sie stets anzuwenden, um den Zuhörern keinen Widerwillen zu erregen.[1]

Auf ähnliche Weise kann man diese Verzierung noch gebrauchen beim Sekundenschritt, d. h. bei den Noten, die stufenweise auf oder ab steigen, indem man dabei denselben Gang wie beim Terzensprung ausführt. Nur kann diese Tonfigur bei *mi* und *ut*, nämlich im Absteigen von *fa* zu *mi* und von *re* zu *ut*, keinen Stützpunkt finden: das eine [z. B 

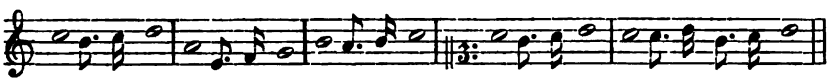
] nicht, weil seine

[1] Zacconi müht sich ab, mit Worten deutlich zu machen, was er in den Noten nur unvollkommen aufgezeichnet hat. Bei seinen sämmtlichen Beispielen S. 283—286 ist die letzte Note um ein Viertel zu lang. Die wirkliche Ausführung lautet annähernd so:  etc. Und später, S. 286:  , oder der Ausführung noch genauer entsprechend:  . Während hier bei der ersten Note die Stimme retardirend nachhängt und dadurch eine größere Austönung erzeugt, schlägt die Silbe der letzten Note den vorauf gehenden Ton (oder auch zwei Töne) vor und bewirkt damit eine geschmeidigere und zugleich kräftigere Vocalität. Alles das dient lediglich den Zwecken eines schönen und ausdrucksvollen Gesanges, gehörte auch zum festen Besitz der alten Sängerschulen.

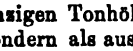
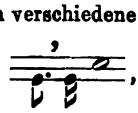
Mehreres aus diesem 63. Kapitel Zacconi's ist unlängst bereits von Dr. *Carl Krebs* zur Sprache gebracht in seiner Abhandlung über »Girolamo Diruta's Transilvano« (in der Vierteljahrsschrift 1892 S. 307—388). Derartige unbefangene und sachkundige Besprechungen eines immerhin schwierigen Gegenstandes lassen hoffen, daß wir auch im Gebiete des Kunstgesanges in nicht ferner Zeit von alten Vorurtheilen befreit sein werden.

Natur nicht sehr süß ist, und das andere [z. B. 

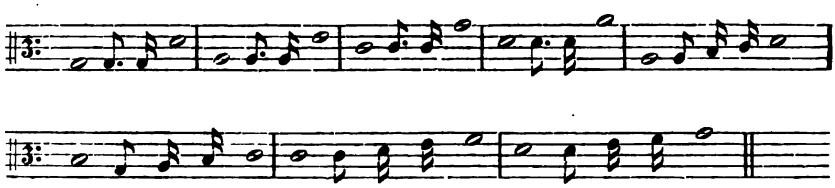
] nicht, weil unter ihr [d. i. unter der Note *ut*] keine weitere Note folgt. Denn alle Noten stützen sich auf diese Tonfigur, da sie es ist, welche sie leitet, aufrecht hält und führt, wie man hier sieht:



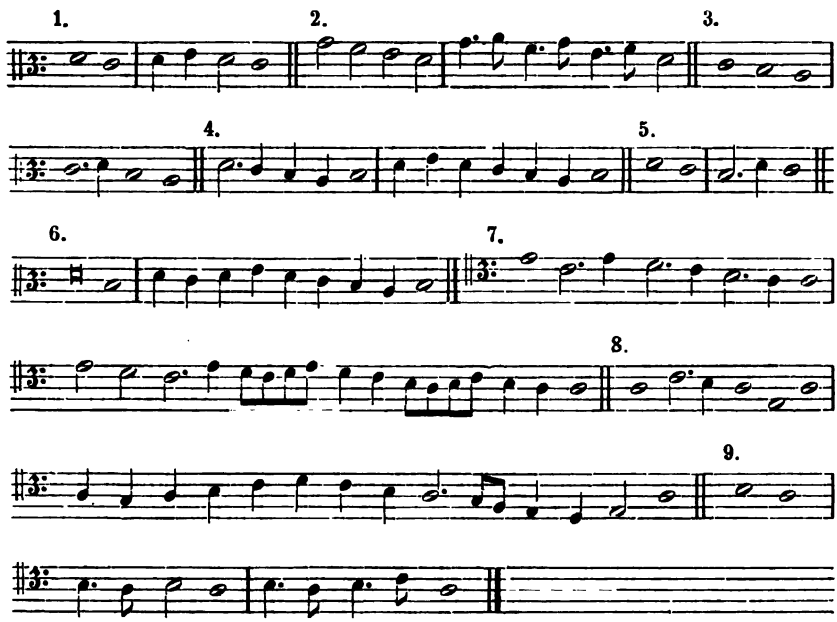
Beim Singen der Quarte und Quinte muß man einen andern Stil einhalten. Denn das Sechzehntel, das inmitten der stufenweise zu nehmenden Terz läuft, würde hier die Terz im Sprunge anlaufen müssen, und weil ein Sprung der menschlichen Stimme schwer fällt und der Süßigkeit entbehrt, deßhalb singt man das genannte punktierte Achtel und das Sechzehntel immer auf der ersten Note, doch mit der Beobachtung, daß man stets von der zweiten dieser Noten jenes ganze Zeitmaaß, welches man vor sich hat, nimmt und es auf der [Stufe der] ersten singt, in der Weise, daß beide Noten von Anfang bis zu Ende nicht mehr Zeitwerth haben, als den, der ihnen von Natur zukommt. Doch muß man dabei in der Mitte mit der Stimme jene Verzierungen gut ausdrücken, ohne sie durch [unverbundene] Noten ertönen zu lassen *(ma bene nel mezzo pronuntiarli con la uoce quelle vaghezze senza farle rissonar per figure)*.[1] Um erkennen zu lassen, wie derartige Verzierungen zu behandeln sind, bilde ich folgendes Beispiel, damit sich Jeder danach richten und sie beherrschen lernen kann.

[1] Der Sinn dieser etwas zu gedrängten und dadurch unklaren Worte dürfte sein: Man soll die Stoßfigur  , die man hier bloß rhythmisch statt melodisch, d. h. auf einer einzigen Tonhöhe hervor bringt, nicht ansehen als aus mehreren Noten bestehend, sondern als aus einem einzigen Tone durch verschiedene Stärke erwachsend, daher auch ohne abzusetzen ausführen, also nicht  , sondern

. Die dunkle Stelle ist aber schwerlich vollständig zu erklären.



Aber weil diese Dinge, wie ich schon sagte, schwer ohne das Vorbild der [ausführenden] Stimme zum rechten Verständniß gebracht werden können, so will ich, ohne mich um Vielerlei, was hier noch gesagt werden könnte, weiter zu kümmern, nur das Eine sagen: Wie man sich, wenn man auf dem Wege Gold, Silber oder irgend etwas Werthvolles findet, gerne bückt, um es aufzuheben, so muß der Sänger auch, wenn er die Verzierungen von einem andern hört — (ich meine hier nicht die Gorgie und jene Passagen, welche man nicht so auf den ersten Zug fassen kann) —, sie nachzuahmen suchen so weit es ihm möglich ist, damit er das Vergnügen, welches er von Andern hatte, selber an Andere weitergebe. Diesbezüglich soll der Sänger darauf hingewiesen werden, daß, wenn er manche Arten von Fugen oder Phantasien singt, er keine einzige Note verlangsame, um nicht deren schöne imitirende Tonfolge zu unterbrechen und zu vernichten; sondern er muß sie gleichmäßig singen ohne irgend eine Verzierung, nur nach ihrem Notenwerthe, damit jene Fugen ihre Wirkung thun. *(Deue un cantante in questo esser auertito, che cantandosi alcune sorte di fughe, ouero fantasie per non rompere et guastar quei bei ordini d'immitatione di non ritardar veruna figura: ma cantarle equale, secondo che vagliano senza veruno adornamento; accioche esse fughe habbino il suo douere.)* Auch giebt es noch andere Noten, die ihren Worten nach keineswegs Accente benöthigen, sondern an ihrer eignen natürlichen und lebendigen Kraft Genüge haben: zum Beispiel, wenn man *Intonuit de Cœlo Dominus — Clamavit — Fuor fuori — Cavalieri uscite — Al arme al arme* und viele andere zu singen hätte, wobei der diskrete Sänger von feinem Geschmacke nach seinem eignen Urtheil verfährt. Sodann aber giebt es auch andere, welche von selber die Verzierungen und schönen Accente fordern, wie z. B. *Dolorem meum — Misericordia mea — Affanni e morte:* diese deuten dem Sänger ohne weiteres an, in welcher Weise er sie zu singen hat. Man pflegt auch noch gewisse Noten mit einiger Heftigkeit und Kraft zu brechen, was in der Musik eine sehr große und schöne Wirkung thut. In der Absicht, davon einige Notiz zu geben, bilde ich folgende Beispiele.



An diesen wenigen Beispielen möge man für viele andere einen Wegweiser haben und Licht auf den Weg; denn ich hätte ziemlich viel zu thun, wollte ich sie hier allesammt in einem Epilog sammeln. Und man braucht sich nicht zu wundern, wenn ich mich nach diesen hier gebückt habe [sie aufzuheben], um Beispiele aufzustellen für jene Dinge, welche die Natur fast von selber lehrt und darbietet. Es mag den Anschein haben, daß ich es in diesem Falle mache wie Einer, der, um den Ignoranten zu zeigen, daß er etwas weiß, den Gelehrten das Abc in die Hand drückt. Aber da ich aus den modernen Schulen einige Schüler ohne diese Ausschmückungen und Accente habe hervorgehen sehen, so faßte ich den Entschluß, diese wenigen Sächelchen zu Papier zu bringen, welche man nun denjenigen überlassen möge, die keinen Geschmack oder keine gute Singart besitzen. Merke übrigens, daß diese letzten höheren Accente hier nicht gesetzt werden, weil sie so in der aufgeschriebenen Komposition stehen könnten, sondern nur, damit man der Stimme die Möglichkeit andeutet, die Noten zu accentuiren. *(Et nota che questi vltimi superiori accenti non si pongano perche così in scrittura possino stare: ma solamente per quello che si concede alla voce per accentuar le figure.)*

Zum Schluß habe ich noch dieses zu bemerken, daß die Meister beim Unterweisen in solchen Accenten und Schmucksachen dem Schüler zur Pflicht machen sollen, Maß zu halten, damit er sie nicht zu häufig und fast immerwährend anbringt; denn wie zu viel Süßigkeit die schmackhaftesten und kostbarsten Gerichte verdirbt, so erregen auch überreiche Ausschmückungen und Zierlichkeiten Überdruß und Langeweile. Wendet man doch so viele Dissonanzen in der Musik aus keinem andern Grunde an, als bloß, um damit die Süßigkeit der Konsonanzen zu verdoppeln.« (Fol. 55^b—57^a.)

Das vorstehend mitgetheilte Kapitel ist nächst dem 66sten über die Gorgia das bedeutendste von allen, was die praktische Ausführung des Gesanges betrifft. Zacconi deutet freilich an, daß es mit jenem nicht zu vergleichen sei, insofern es Sängerkünste und -Feinheiten bespricht, die Einer dem Andern beim Vortrage ablauern und sodann nachmachen kann, während das große Kapitel über die Gorgia Sachen behandelt, die nicht so im Fluge zu erschnappen sind, sondern in harter Studienarbeit erlernt sein wollen. Aber für uns heute sind beide Kapitel gleich wichtig, gleich instruktiv.

Die Grazien sind also hauptsächlich zweierlei Art, was meistens von den Intervallen abhängt, welche sie zu verbinden haben: sie bewegen sich stufenweise oder sprungweise. Der stufenweise Gang, durch welchen sie namentlich Terzen verbinden, ist als ihre hauptsächliche und ursprüngliche Aufgabe anzusehen, gleichsam als ihre Quelle, denn Tonsprünge bilden Tonlücken und sind für die menschliche Stimme, wenn diese rein auf sich selbst gestellt ist, etwas Unnatürliches, was sie deßhalb zu überwinden strebt. Das Mittel, wodurch solches geschieht, bewirkt nun zugleich Tonverstärkung und damit Schwung, Kraft, lebhafteren Ausdruck, und durch alles dieses zugleich einen größeren Tonreiz. Zacconi legt das alleinige Gewicht auf diesen Reiz und diese Anmuth, was bei der Art seiner Betrachtung erklärlich ist; denn in den Gegenstand noch weiter einzudringen, als die Tagespraxis gerade erforderte, war seine Sache nicht.

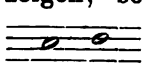
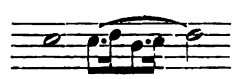
Mit deutlichen Worten wird uns gesagt, daß die Komponisten derartige Grazien nicht in Noten vorschrieben, aber als selbstverständlich ansahen. Weil nun diese Grazien überall zum Hausbedarf der praktischen Musik gehörten, waren sie auch aller Willkür entkleidet und hatten in der damaligen Tonordnung ihre feste gesetzmäßige Stellung. Das betraf hauptsächlich Viererlei.

Zunächst mußte man sich hüten, durch irgend welche Zusätze die Textworte undeutlich oder unverständlich werden zu lassen. Sodann sollte man die verzierten Stellen nicht retardiren, sondern streng

im Takt ausführen. Beide Regeln unsers Altmeisters Zacconi kehren zu allen Zeiten wieder bei allen Autoren, die den Beruf hatten, über den Gegenstand zu schreiben.

Drittens waren die Schmucknoten nur bei gewissen Tönen der Skala anzuwenden. Als Skala gilt hier selbstredend nicht unsere Oktave, sondern das Hexachord der Guidonischen Hand, dessen Grundton *(ut)* unantastbar ist. Die sprungweisen Bewegungen, welche hier in Betracht kommen, gehen nicht über die Quinte hinaus. Sextensprünge sind zwar in der damaligen mehrstimmigen Musik nicht selten und unter diesen auch solche der großen Sexte, die also das ganze Hexachord umspannen, wie man an den barocken Beispielen 3, 4 und 7 auf Seite 270 sieht; aber die letzteren Gänge galten für unschön oder unbeholfen und wurden im besten Falle angesehen als aus zwei Tönen bestehend, die isolirt bleiben müssen. Seit 1600, wo dieses Intervall im Sext- oder Quartsext-Akkorde eine feste harmonische Unterlage erlangte, hatte dasselbe damit auch in der Melodie das Bürgerrecht gewonnen, und diese veränderte Stellung verschaffte dem vortragenden Sänger für seine Ausschmückungen einen Spielraum, welcher ihm früher verschlossen war.

Ebenso wurde Viertens eine Begrenzung angegeben hinsichtlich der Tonstücke oder gewisser Stellen in denselben, wo der graziöse freie Schmuck anzubringen war. Was ohne denselben besser klang, sollte ungeschmückt bleiben. Dies bezog sich namentlich auf jene »Fugen oder Phantasien«, oder auf Theile derselben, deren Gewebe nicht zuließ, daß die Noten anders als in vorgeschriebener Weise ausgeführt wurden. Um solches in einem kleinen Beispiele zu zeigen, betrachte man den Takt auf Seite 285. Will man hier

 nach Zacconi's Angabe so vortragen  ,

dann kann dies doch nur unter der Voraussetzung geschehen, daß die übrigen Stimmen eine derartige Theilung der letzten Note gestatten.

Hält man diese Vorschriften zusammen, so läßt sich leicht bemerken, daß dadurch all und jeder Willkür ein Riegel vorgeschoben, aber auch dem Sänger eine Aufgabe zuertheilt war, welche eine vollständige Durchdringung der vorzutragenden Komposition nach allen Seiten hin voraus setzte. Solche Lehrvorschriften dürften daher am meisten geeignet sein, uns mit Bewunderung zu erfüllen über den Höhenstand der damaligen Virtuosität.

Kapitel 64

bespricht die passende Art, die Worte oder den Text zu den Noten zu singen. Zwar möchte Belehrung hierüber unnöthig scheinen, meint er, da es genüge zu wissen, daß die Worte so gesungen werden müssen, wie sie unter den Noten stehen. Aber es sei doch mancherlei zu beachten: verständliche und deutliche Aussprache, Befolgung der Wiederholungszeichen, auch Vermeidung aller willkürlichen Zerstückelung der Wörter. »Die Komponisten, wenn sie die Wörter zerstückeln wollen, um ihren Sinn in den Tönen nachzuahmen, wissen sehr wohl den richtigen Weg zu finden, z. B. wenn sie einen Seufzer auszudrücken haben, unterbrechen sie die Wörter so gut vermittelst stummer Noten-Pausen, daß es in der That scheint, als ob man seufze.« Gleichfalls soll man sich hüten, Ende und Anfang verschiedener Wörter in einander zu schleifen. »Alles das vermeide man auf's möglichste; denn unter all den guten Dingen, die man an einem Sänger während seines Vortrages beachtet, ist auch das, ob er die Worte deutlich ausspricht und überhaupt ohne Mängel und Fehler hören läßt.« (Fol. 57ᵃ.)

Kapitel 65

behandelt, gleichsam als Ergänzung des vorigen, die Vortheile, von welchen der den Noten hinzu gefügte Punkt, die sogenannte Augmentation, für die deutliche und sinngemäße Aussprache der gesungenen Worte gewesen ist. »Denn wenn dieser Punkt nicht im Gesange vorhanden wäre, so müßte man viele Worte barbarisch und gegen alle grammatikalische Klangrichtigkeit aussprechen.«

Was uns heute durch eine lange Gewöhnung als eine Kleinigkeit erscheint, die kaum noch beachtet zu werden braucht und schon beim ersten Notenunterricht erledigt wird, war in jener Zeit, wo der Punkt zuerst in die musikalische Komposition eingeführt wurde, von größter Wichtigkeit, denn er gehörte zu den Regulatoren, welche die neue mehrstimmige Figuralmusik für wirklichen Gesang geeignet machten. Deßhalb schilt Zacconi auch jene Komponisten, die sich diese bequeme Gelegenheit, sinnvoll und deutlich zu singen, nicht zu nutze machen, sondern wie Barbaren ihre Texte behandeln, was um so mehr eine Schande sei, »als heutigen Tages unsere Ohren so gereinigt sind, daß auch der kleinste Fehler beleidigt«, nicht bloß bei lateinischen, sondern auch bei italienischen Wörtern. Denn er möchte sich »erkühnen zu behaupten, daß der Erfinder des Augmentations-Punktes ihn nicht bloß erfand und sodann in die Musik einführte, um eine Note um den Werth der nächsten Note zu ver-

mehren, sondern auch, um die Worte hurtig aussprechen zu lassen, und das letztere war vielleicht seine eigentliche Absicht. Denn wenn wir diesen Augmentations-Punkt recht betrachten, so kommt er nach seiner eigentlichen Bedeutung bloß in den zweitheiligen Kantilenen *(cantilene binarie)* oder der imperfekten [d. i. geraden] Zeit vor, und nur nebensächlich behufs der Deutlichkeit im dreitheiligen Zeitmaß.«

Die Deutlichkeit der Aussprache beim Gesange einzuprägen, verursachte damals große Mühe, weil die Figuralmusik noch so jung und die Notenschrift unentwickelt war. Aber unaufhörlich richtete man das Augenmerk darauf, durch sinnvolle Notentheilung das Wort so deutlich und verständlich zu machen, »daß es ebenso gut klingt und nicht weniger leicht verstanden wird, als wenn es gesprochen wäre.« Dabei muß man sich an die Noten von mittlerem Werth halten, sagt Zacconi, denn bei den sehr lang ausgehaltenen Tönen verschwindet das Wort, und bei den ganz kurzen sind überhaupt keine Silben mehr anzubringen. (Fol. 57^b—58^a.)

Kapitel 67

schärft dem Kapellmeister, der zugleich immer Komponist war, das Gewissen und erinnert daran, daß »deßhalb ein Werk mehr gefällt als das andere, weil sein Komponist beim Schaffen einige neue und zugleich leichte Verzierungen einflocht, von denen dagegen, wenn sie schwer wären, niemand reden noch sie verlangen oder schätzen würde.« Denn »man sieht in den Bibliotheken neuere Kompositionen, die schon veraltet sind, ohne dem Komponisten Ehre und dem Verleger Gewinn gebracht zu haben, weil sie ohne Lieblichkeit und Melodie und dabei doch sehr schwer sind.« Diese Tonsetzer »glauben vielleicht, daß sie, wenn sie ihre Musik recht schwierig setzen, damit Neues an Melodie und harmonischer Erfindung producirt haben, sehen aber nicht, daß die Sänger solche Musik unberücksichtigt lassen, oder aber beim Singen jene Abänderung der Noten vornehmen, deren Verwirrung ich oben getadelt habe.« (Fol. 76^a—77^a.)

Kapitel 68.

Welche Art von Stimmen man zu wählen hat, um eine gute Musik zu machen. (*Di qual sorte di voci si debbe far elletione per far buona Musica.*)

»Wer insgeheim sich mit irgend einem besonderen Studium beschäftigt, ohne daß ein Anderer weiß, was er im Sinne hat, der wird immer aus der Meinung Anderer dasjenige heraus suchen, was unter den verschiedenen Ansichten überein stimmt, um sich bei Gelegenheit dessen bedienen und zu seiner Rechtfertigung Diesem oder Jenem die gemeinsame Ansicht vorhalten zu können.

So habe auch ich gethan, indem ich mit ganzem Fleiß und Streben, ohne daß man je meine Absicht gemerkt hätte, die verschiedenen Meinungen Anderer über die menschlichen Stimmen sammelte, denn beim Singen pflegt doch eine Stimme mehr zu ergötzen als die andere, und thatsächlich gefällt dem Einen die eine und dem Andern eine andere Art von Stimmen. Aber bei den vielen und verschiedenen Meinungen habe ich durch Beobachtung gefunden, daß von den Kopf- und den Bruststimmen nach gemeinsamer Ansicht die Bruststimmen am besten sind.

Indessen, weil unter den Bruststimmen sich einige finden, die man stumpfe Stimmen nennt, so will ich zur Unterscheidung sagen, daß die Stimmen entweder nur Kopf- oder nur Bruststimmen oder nur stumpfe Stimmen sind: und zwar sage ich »nur« *(meramente)* deßhalb, weil sich einige finden, die halb Kopf-, halb Bruststimme sind.

Die bloßen Kopfstimmen *(voci di testa)* sind die, welche mit einer klaren und durchdringenden Schärfe ohne Anstrengung seitens des Singenden heraus kommen. Sie treffen vermöge ihrer scharfen Höhe so fröhlich an unser Ohr, daß sie andern Stimmen, obgleich diese größer und fröhlicher sind, doch überlegen scheinen.

Die bloßen Bruststimmen *(voci di petto)* sind solche, die beim Intoniren — welches sie im Ausstoßen aus der Kehle bewirken — durch die Kraft der Brust heraus getrieben zu werden scheinen. Sie pflegen erheblich mehr Vergnügen zu bereiten, als die Kopfstimmen, und sie haben die Wirkung, daß man ihrer niemals überdrüssig wird, während andere [Stimmen] nicht bloß Ueberdruß und Langeweile, sondern in kurzer Zeit auch Widerwillen und Ekel erregen.

Die letzten, die bloß stumpfen Stimmen *(voci obtuse* d. i. *ottuse)* sind die, welche für gewöhnlich stumme genannt werden. Unter den andern — munter wie diese sind oder wenigstens sein können — vernimmt man sie nicht, sondern sie sind da zwischen so gut wie gar nicht vorhanden.

Unter diesen drei Arten findet man einige mittlere oder halbe Stimmen, die nämlich theils Kopf-, theils Bruststimmen sind; und wieder andere, die theils Bruststimmen und theils stumpfe Stimmen sind. Sie werden so genannt wegen der von ihnen zu vernehmenden Wirkung, weil sie halb zu der einen und halb zu der andern Art gehören.

Diese Mittelstimmen anlangend, sagt man, daß, wenn sie mehr von der Brust- als von der Kopfstimme besitzen, sie immer mehr Vergnügen bereiten, als die [bloßen] Bruststimmen und die stumpfen

Stimmen. Denn die Brechung [der Töne], welche die Stimme in jener starken Röhre [der Kehle] hervor bringt — man nennt es Mordent — ist bei einiger Mäßigung so angenehm und ergötzlich, daß die Ohren voll befriedigt sind, mehr als von jenen andern, die bei dem Mangel dieses Mordentes großentheils stumm bleiben und jene Annehmlichkeit nicht darbieten. *(Perche il frangere che fa la voce in quella tuba forte, si chiama mordente et è per la temperanza sò grata et diletteuole, che l'orrechie restano sodisfatte et consolate, piu che non fanno di quel' altre che per esser spogliate di questo mordente, restano in gran parte mute, et non porgano quella delettatione.)*

Wollen wir aber ein wenig eingehender die wahre Natur der Stimme erforschen, so werden wir finden, daß die Bruststimme die eigentliche und natürlichste ist, nicht allein weil die Brust sie hervor bringt, indem diese die Instrumente [d. h. Lungen] dazu in sich enthält, sondern auch, weil die Bruststimme immer als die [musikalisch oder tonlich] richtigste befunden wird. Denn man wird niemals bemerken, daß die Bruststimme falsch ist, wie die Kopfstimme und die stumpfe Stimme, die man selten ohne jenen besonderen Mangel, falsch zu sein, antreffen kann.

Nun hat man unter allen Stimmen immer die Bruststimmen zu wählen, um von einer guten Komposition den besten Eindruck zu erhalten, und besonders die [mittleren], welche jenen genannten angenehmen Mordent haben, der wohl gebrochen aber nicht schlecht klingt; und man hat unberücksichtigt zu lassen alle stumpfen Stimmen und auch die bloßen Kopfstimmen, denn die ersteren hört man zwischen den andern nicht, und die Kopfstimmen überwiegen zu sehr *(superano troppo)*.

Wenn man [aber] unter den Stimmen, die zuweilen falsch sind, die Wahl hat zwischen denen, die beim Singen schwächer werden und solchen, die stärker werden, so hat man lieber die stärker werdenden zu nehmen, als die schwächeren; denn dieser Mangel ist [bei den stärker werdenden Stimmen] seiner Natur nach erträglicher. Auch soll bemerkt werden, daß, wenn hier von falschen Stimmen die Rede ist, die ganz falschen ausgeschlossen sind, damit diese auf keinen Fall bei der Wahl in Betracht kommen. Denn wenn der Mangel gering ist, so nehmen wir gern den übrigen [besseren und größeren] Theil an; ist er aber zu groß, so wird es unerträglich.

Bei der Auswahl gilt das aber nicht sowohl für die Stimmen, welche stark zu singen haben, als vielmehr für diejenigen, welche piano zu singen haben, da [hier] der Fehler, falsch und Kopfstimme zu sein, auf jeden Fall zu Gehör kommt und beleidigt. Wenn

Sänger mit jenen einzigen und vollendeten Stimmen, von denen ich sagte, daß man sie zur Ausführung einer guten Musik wählen müsse, nicht vorhanden sind, so wird man das Singen darum doch nicht einstellen. Es giebt ja noch andere Arten von Sängern, welche immerhin nicht die traurigsten und schlechtesten sind, die man findet. Denn man weiß ja wohl, daß hier auf Erden nur wenige Stimmen denen der Engel und den göttlichen ähnlich sind. Es wird genügen, wenn man mittelmäßige oder annähernd gute findet. Aber weil auch die stumpfen Stimmen ihren Dienst zu thun haben und man sie nicht gänzlich bei Seite schieben kann, so wird man von ihnen die, welche am meisten klar sind, mit den andern einführen, und man wird Acht haben, daß sie großentheils richtig und nicht ganz und gar mangelhaft seien, so daß sie einen guten musikalischen Körper abgeben von gleichmäßiger Harmonie.

Ich sage nun nichts von jenen Stimmen, welche zu keinerlei Vollendung gelangen und als ganz unvollkommen unter den andern rangiren, denn über diese vermag Jeder zu urtheilen: sondern ich will nur von den Stimmen reden, die zwar nicht so [vollkommen] gut sind, aber eine sehr hübsche Manier zu singen haben, und die man zum Theil nicht unberücksichtigt lassen darf. Denn die seltenen Reize *(vaghezze)* und ergötzenden Accente sind es, welche mehr gefallen und in diesem Falle alle Mängel verdecken, besonders wenn genannte Accente gut heraus kommen und gut begleitet werden. Das kommt von dem großen Vergnügen, welches das Publikum empfindet beim Anhören dieser schönen Brechungen und getheilten Noten, die man so nicht von Allen hört, denn keineswegs besitzen Alle die Geschicklichkeit, sie so zu theilen und zu brechen.

Wenn also diejenigen Stimmen, welche ganz besonders mangelhaft und zum Theil unerträglich sind, nicht etwas an sich haben, was sie andrerseits würzt und ergötzlich macht, so muß man sie bei Seite lassen, außer in absonderlichen Fällen der Noth und des Zwanges; und von solchen [Stimmen], die mit Recht den Namen der berufenen verdienen, aber dabei nicht ganz Bruststimmen sind, hat man diejenigen, welche ein wenig von jener gemäßigten Brechung haben, für besser zu halten, als andere, die taub oder fast stumm klingen. Denn, wie ich oben gesagt habe, es sind wenige Stimmen völlig vollendet: und wenn man die Wahl hat zwischen Stimmen, die beim Aufsteigen und solchen, die beim Absteigen Unvollkommenheiten haben, so werden die aufsteigenden die besseren sein und zwar deßhalb, weil es für die richtigen und guten Stimmen (wenn letztere überhaupt wegen der mangelhaften

[Begleit]-Stimme sich von ihrem guten Tone weg zu begeben haben) leichter ist, mit diesen aufzusteigen, als mit jenen andern abzusteigen. Wenn man nun keine [geschulten] Sänger hat, so sollen die Stimmen, obgleich sie nicht allesammt gut sind, eine die andere umarmen [‚sich gegenseitig haltend,] und so gut es angeht dahin fließen.« (Fol. 77ᵃ—78ᵃ.)

Kapitel 69

zeigt die Weise, wie man damals beim Beginn des Gesanges den einzelnen Stimmen den Ton angab.

Die Kenntniß der verschiedenen Tonarten wurde dabei voraus gesetzt; dann war die Intonations-Regel für den 1. und 9. Ton *re-fa-la*, für den 2. Ton *sol-re* und *re-la*, für den 3. *mi-mi*, u. s. w. Den gewöhnlichen Praktikern war dieses aber zu schwierig, weil eine genauere Kenntniß der zahlreichen alten Tonarten bei ihnen meistens nicht mehr vorhanden war. Wem das also zu schwer ist, sagt Zacconi, »der habe folgende vier Regeln im Gedächtniß: *Re-la* dient zur Intonation für den 1., 2., 9. und 10. Ton, *mi-mi* für den 3. und 4., *fa-fa* für den 5. und 6., und *ut-sol* für den 7., 8., 11. und 12., so daß er auf diese Weise nicht irren kann.«

Auch in diesem Kapitel kommt der Autor darauf zurück, daß in Kirchen laut zu singen war, der Sängerchor daher auch entsprechend stark und heftig zu intoniren hatte, während im Kammergesange das Piano herrschte, denn hier hatte man sich nicht für neugierige Nachbaren hören zu lassen. (Fol. 78.)

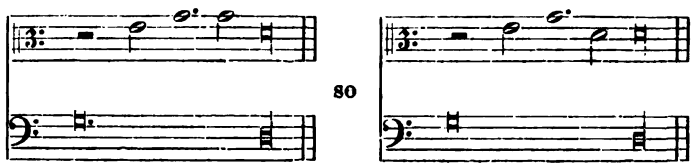
Kapitel 70 und 71

besprechen hierauf die Zeichen, welche das Ende der Gesänge angeben.

Nachdem er Anfang und Mitte der Kompositionen behandelt habe, sagt Zacconi, halte er es für gleich wichtig, auch über die Beendigung derselben zu sprechen, denn wie beim Anfang um Modus und Kunst, in der Mitte um Schmuck und Vortrag, so handle es sich bei dem Ende um Vortrag, Ausschmückung, Kunst und den entsprechenden Modus, also um alles Vorhergehende zusammen.

Von den hier erwähnten fünf Einzelheiten führe ich nur den ersten Fall an, wo eine andere (gewöhnlich eine mittlere) Stimme mit dem Basse gleichzeitig zur Finalis absteigt, wie es in den vier- bis acht-stimmigen Kompositionen am Ende und auch in der Mitte der Stücke vorkommt. An solchen Stellen muß der Sänger der oberen

Stimme den Ton vorschlagen, um Oktaven mit dem Basse zu vermeiden, zum Beispiel



so singen. Auf

ähnliche Weise hat man sich bei Quinten und in andern Fällen zu helfen.

Die Hauptsache bei den Final-Bewegungen bleibt immer das einträchtige Zusammengehen aller Betheiligten, was Zacconi bei jeder Gelegenheit den Sängern einzuschärfen sucht. Um einen solchen Endzweck zu erreichen, soll man willkürliches Ritardiren vermeiden und unbedenklich »den überflüssigen Luxus an Verzierungen und Koloraturen bei Seite lassen. Denn die Verlangsamung der einen Stimme macht, daß man ein liebliches und delikates Ende nicht gut hört. Und das ist erklärlich, weil Einige beim Ende der Kantilenen mit den Koloraturen *(gorgie)* eine Stunde lang aushalten und dadurch bewirken, daß alle andern Gefährten dastehen und auf ihn [den kolorirenden Sänger] warten, zuweilen auch wohl, nachdem sie eine lange Zeit gewartet haben, ihren Gesang plötzlich abbrechen [und ihn im Stiche lassen]. Den Sängern sollen die Verzierungen, die Passagen oder Gorgien nicht verwehrt werden, aber man verbietet ihnen das Zuviel und die Verschleppung ihrer Partie. Denn in der Mitte liegt der wahre Werth, wie ich oben und anderwärts gesagt habe. Auch die Knaben, die noch nicht schwimmen können, stehen im Wasser mehr am Ufer und spielen: aber der kühne und perfekte Schwimmer zieht beim Schwimmen eben dahin, wo es am tiefsten ist, denn dort hat er Freude an seiner Sicherheit.« (Fol. 78^{b}—80^{a}).

Ueber die Endnote der Stücke sagt dann Kap. 71 das Bekannte, daß sie meistens sehr lang und nicht an ein bestimmtes Zeitmaß gebunden ist, sondern den Sängern zu beliebiger Austönung überlassen bleibt, »weil das Ende eine Sammlung aller Thätigkeiten ist, in welcher sie ausruhen, und weil in der Musik alle Lieblichkeiten und Süßigkeiten wie in einem abschließenden Epilog sich vereinigen.« (Fol. 80.)

Kapitel 25 und 75

gehören inhaltlich zusammen, denn im 75. Kapitel, wo »die hauptsächlichen Pflichten des Sängers« aufgezählt werden (Fol. 82),

wiederholt Zacconi nur das, was bereits gesagt war, besonders in Kapitel 25, auf welches er auch ausdrücklich verweist. Hier sieht man auf's neue, wie er bei enormen Kenntnissen und Einsichten so gar wenig darauf Bedacht nahm, den Lehrstoff methodisch zu ordnen. Kapitel 25 enthält auf kaum zwei Seiten bereits die gesammte Unterweisung, von den ersten Elementen einer musikalischen Fibel an bis zu den höchsten Erfordernissen einer freien Sängerkunst, und außerdem noch als Einleitung eine allgemeine Betrachtung über Natur und Kunst, Gutes und Böses, Untersuchung der Principien, Streben nach Vollkommenheit, und anderes mehr. Als musikalische Sermone sind seine in sich abgerundeten Kapitel angenehm, gehaltreich und neu in ihrer Art, aber sehr unpraktisch als Lehrbuch.

Bei Aufzählung der Gesetze und Normen, welche ein Sänger sich einzuprägen hat, betont er im 25. Kapitel wieder den weit höheren Werth des mehrstimmigen Gesanges im Vergleich zum Sologesange. Dieses Urtheil war durchaus im Einklange mit der Kunstübung seiner Zeit, in welcher selbst der vollkommenste virtuose Künstler bei allem persönlichen Hervortreten doch niemals ein wirklich freier Solosänger wurde, sondern immer Gesammtsänger blieb. Zacconi sagt:

»Alle diese [vorhin einzeln aufgeführten] Dinge zusammen machen die Musik aus: denn wenn die Stimmen durch Harmonie begleitet werden, so erhält man dabei jenen süßen Zusammenklang, der heutzutage von Allen Musik genannt wird. Und obgleich man von einer allein singenden Stimme, geschehe es nun vermittelst der Kunstregeln oder in der Art improvisirter Lieder, würde sagen können, daß sie musikalisch singt, so sagt man doch, daß eine solche [Stimme zwar] singt, aber nicht Musik singt, da sie ja nicht jenen Zusammenklang hervor bringt, wie es mehrere Stimmen thun, wenn sie vermittelst genannter Regeln vereinigt und [von einander] begleitet werden. Denn würde man sagen, daß er [der Solosänger] Musik singt, so verfiele man so recht in jene Meinung, der fast alle Schriftsteller huldigen, welche glauben, daß, wenn die Alten beim Lobe der Götter ihre Verse mit tönender und erbaulicher Stimme absangen, diese [unsere heutige akkordliche] Musik schon zu jenen Zeiten existirt habe. Also: die Musik wird von allen oben aufgezählten Faktoren gebildet, in der Art und Weise wie es den Komponisten gut dünkt, und zwar so, daß er die Noten auf genannten Saiten [oder Liniensystemen] ordnet und vertheilt, wie es ihm am besten paßt und seinen Absichten zu entsprechen scheint; denn dazu und dafür sind sie erfunden worden. Alle andern Sachen nun, wie die Affekte beim Singen,

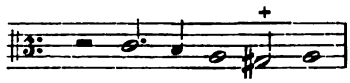
die guten Stimmen, die ausschmückenden Accente, die schöne Aussprache und die Verzierungen sind [zu notiren] nicht nothwendig, denn ohne sie bleibt Musik [als Komposition] Musik. Aber mit ihnen erscheint sie erheblich schöner und giebt mehr Vergnügen und Ergötzen. (*L'altre cose poi come gl'affetti nel cantare, le buone voci, i vaghi accenti, le belle prononcie, e gl'ornamenti, non sono necessarij perche senza di loro la Musica riman Musica: ma bene con essi assai meglio la comparisce, et ne rende maggior diletto, et piacere.*) Jeder, der sich mit Singen vergnügt, muß studiren und bemüht sein, seine Sache gut zu machen, weil diese Verzierungen und schmückenden Accente nicht bloß die Musikstücke verschönern, sondern auch dem Sänger Ehre eintragen. Denn auf diese Weise bringt man es zu Ehre und Achtung und Ansehen, und man wird bei jeder Gelegenheit zum Gesang gerufen und dafür herzlich bedankt.« (Fol. 15[b].)

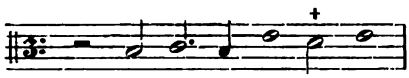
Bei aller Umständlichkeit der Wortfügung, wie wir sie von Zacconi gewohnt sind, enthalten obige Sätze doch eine ganz präcise Darlegung des richtigen Verhältnisses von Tonsatz und Ausführung. Der Nachdruck, mit welchem überall der verschönernde Einfluß des Vortragenden auf die Komposition betont wird, könnte sehr leicht dazu verleiten, nun diese Komposition an sich für etwas Unfertiges zu halten, für eine bloße Skizze, die der Sänger nicht nur zu verschönern, sondern durch seine Verschönerung auch zu verbessern und damit erst vollständig zu machen hätte. Aber eine solche Ansicht wäre ebenso irrig wie nachtheilig. Alles was der Tonsetzer mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln aufzeichnen konnte, hat er vollständig aufgezeichnet; sein Werk ist fertig. Die Kritik mag daran rütteln und es vielleicht vernichten; aber ein Bessermacher soll seine Hand davon lassen, es sei denn, daß er ein eignes Gebilde von größerem Werth daraus zu gestalten vermag. Was noch hinzu kommen muß, um das Tonbild an das Ohr des Hörers zu tragen, ist nicht mehr Sache des Komponisten, sondern des ausführenden Sängers, oder des Komponisten nur dann, wenn er zugleich Sänger ist. Das war die anerkannte Stellung der beiden musikalischen Thätigkeiten von Alters her, bis auf Palestrina's Zeit und noch zwei Jahrhunderte nach derselben.

In

Kapitel 76

wird vor einem Irrthum gewarnt, in den »sowohl ein sicherer wie ein furchtsamer Sänger leicht gerathen kann«, indem er die Regel, nach welcher »alle einfachen und gewöhnlichen Kadenzen ihrem

eigentlichen Wesen nach von der Diesis [dem Unterhalbton] gestützt sind und damit Halt und Stütze in der vorletzten Note haben« (wie hier  gezeigt ist), nun auch bei den Schlüssen in der diatonischen *E*-Leiter anwendet:

 . Hier auf der vorletzten Note *dis* zu nehmen statt *d*, lag dem unvorsichtigen Sänger um so näher, weil die Stimme an sich zum chromatischen Gesange neigt und in einem solchen auch durch uralte Praxis geübt war. (Fol. 82^{b}.)

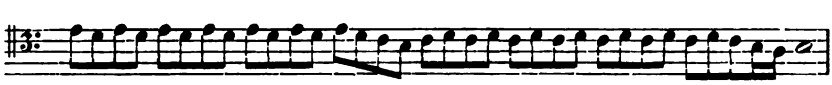
Kapitel 77.

Was in den grasiösen Verzierungen und schönen Accenten der gewöhnlichen und gemeinen Kantilenen sehr zu vermeiden ist.

Selten pflegt es zu geschehen, sagt Zacconi in der unvermeidlichen Einleitung, daß ein Mensch in seiner bestimmten Thätigkeit nicht irgend etwas Verkehrtes oder Schlechtes thut. Das soll hier aber nicht in aller Breite und Vollständigkeit aufgezählt werden; sondern

»Ich will in meinem gegenwärtigen Vorhaben . . . nur das Eine beabsichtigen, dem Sänger zu zeigen, was er beim Singen vermeiden muß. Wenn wir alle die anmuthigen Bewegungen und reizenden Accente, die von dem Sänger auf dieser oder jener Note gemacht werden, betrachten, so sage ich: alle sind schön und gut, wenn man sie von Unsauberkeit gereinigt und geläutert hat; aber immer pflegt doch eine mehr als die andere zu gefallen und zu ergötzen, da eben eine mehr als die andere gut und passend ist.

Nun wissen wir, wie schon gesagt, daß die einfachen Accente wie auch die einfachen Passagen der Kehle (*gorgia*) in den Kantilenen diejenigen Dinge sind, welche am meisten Genuß und Genugthuung gewähren. Doch wird Einiges davon durch Manche schlecht heraus gebracht. Um solches dem Sänger bemerklich zu machen und um ihn zu reinigen, sage ich, daß man oft etwas hört, was abscheulich ist. Zum Beispiel, bei Passagen machen Einige diese widerlichen Arten von Ritornellen:



indem sie solche wiederholte Verdoppelungen von Noten länger fortführen, als es sein kann, und nicht gewahr werden, wie

langweilig und widerwärtig derartige Schritte sind. Denn in diesem wie in jedem andern Falle hat der Sänger niemals seine Gorgien oder Passagen zu wiederholen, wenn seine Passagen oder Gorgien nicht andere [verschiedenartige] Brechungen haben. Denn jene ähnlichen [oder gleichen] Brechungen sind nur gut am Ende der Kadenzen, auf der vorletzten Note, wenn man schließen will. Und um so weniger sprechen sie [anderswo] an, als derjenige, welcher sie gebraucht, sie nicht klar hinstellt und nicht vollkommen gut macht.

Dabei will ich noch bemerken, daß ähnliche Kadenzschritte nach allgemeiner Annahme immer besser sind, wenn die [von oben ausgehende] Bewegung sich wieder nach oben erhebt, wie ich im 66. Kapitel bei jenem besonderen Schritte von *la fa la* gezeigt habe[1], und nicht so, wie man es hier [in dem angeführten Beispiele] sieht, von unten. Denn er gelingt besser von oben, als von unten, und man hat auch einen besseren Eindruck davon.

In ähnlicher Weise findet sich auch Anderes, was man durch Beobachtung an Andern von selbst zu vermeiden lernen kann. Denn wer nur ein wenig Beruf hat, der lernt das Gute und Schlechte unterscheiden, wenn er es von Andern hört.

Dieses Wenige, glaube ich, wird genügen, denn dem Verständigen genügt ein bloßer Wink, wo dem Ignoranten nicht einmal das Zehnfache von Unterrichtsstunden genug ist. Und wünscht der Intelligente noch weitere Belehrungen, so möge er Andere beim Singen beobachten, nicht allein das [beachtend] was ihm, sondern auch was verschiedenen und den meisten Menschen gefällt. Denn bei solchen Beobachtungen wird er sich das Gute auswählen und andererseits das Schlechte fahren lassen.« (Fol. 82^{b}—83^{a}.)

Kapitel 78.

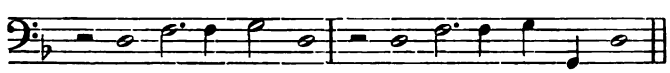
Ob alle Verschönerungen und Singmanieren, die sich in einer Stimme gut ausnehmen, auch in einer andern gestattet sind. (*Se tutte le vaghezze et maniere di cantare che stanno bene à una parte si concede all' altra.*)

»Um dem großen Mißbrauche abzuhelfen, den die Sänger oft beim Singen begehen und hören lassen, habe ich mich entschlossen, über dieses besondere Thema gegenwärtige Bemerkungen kund zu geben, damit ein großer Theil von berühmten Sängern den Irrthum erkennt, der ziemlich häufig und ohne Absicht begangen wird, im Glauben das gut zu machen, was man vielmehr schlecht macht.

[1] Man sehe den 1. Abschnitt, Vierteljahrsschrift 1891. S. 356—357.

Jeder Sänger soll wissen, daß viele Accente und Ausschmückungen im Sopran erlaubt sind, die man jeder andern Stimme verbietet; und viele von ihnen, die man sowohl dem Sopran wie den andern Stimmen erlaubt, sind dem Basse nicht gestattet. Denn so oft die genannten Verzierungen und Accente gewisse beifolgende und gewöhnliche Begleitungen [oder gewohnte harmonische Gänge] haben, so erlaubt man sie meistens allen Stimmen, außer der des Basses; denn der Baß, als tiefe Stimme und auf entgegen-gesetzte Gesetze gebaut, hat andere Manieren, als die übrigen Stimmen. Ich sage entgegen-gesetzte Gesetze (*contrarij ordini*), denn seine Stimmführung ist um so schöner und besser, je mehr seine Bewegungen sprunghaft sind und weit von einander liegen.

Es werden also dem Basse viele Schritte wohl anstehen, die den andern Stimmen nicht zukommen. So z. B. kann man wohl sagen, daß es sein Vorrecht ist, diesen Oktavschritt



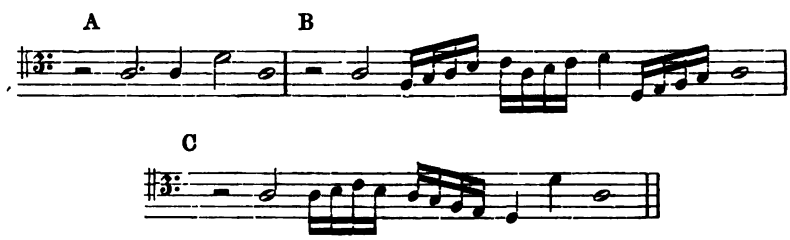
zu nehmen, der einer andern Stimme nicht so erlaubt ist. Obgleich es nun gut scheinen möchte, wenn der Tenor die Möglichkeit hätte, ihn [den Oktavenschritt auch] zu nehmen, besonders wenn der Tenor den andern Stimmen als Grundstimme dient, so ist es doch ein Fehler, ihn zu machen, und zwar ein um so größerer, wenn besagter Tenor stark singt. Denn oft hört man [die anderen Stimmen] bei diesen Stellen, wo er herab steigt, um jenen Oktavschritt zu machen, garnicht, und das ruft dann eine befremdende und häßliche Wirkung hervor. Man möge also diejenigen tadeln, welche bei der Ausführung jene Note, von der sie dann die Oktave nehmen wollen, mit allzu großer Heftigkeit singen.

Noch will ich bemerken, daß man dem Basse [den obigen Oktavenschritt] erlaubt, wenn der, welcher ihn singt, alles geschickt und kräftig genug ausführt. Aber wenn er dazu nicht fähig ist und nicht die Stimme hat, die es zur Zufriedenheit heraus bringt, soll er es lieber sein lassen. Übrigens, wenn die Finalis in den gewöhnlichen Saiten [oder tieferen Tönen] liegt, muß man beim Fortesingen auf keinen Fall die Oktave bilden. Denn wenn man sie bildet und die Stimme im Baß ist nicht genügend leistungsfähig und kräftig, so bleibt die Musik jener Stimme leer [weil man nichts hört].

Deßwegen sei bemerkt, daß jeder Sänger diese besondere Überlegung anstellen muß, daß, wenn er forte singt, er die Noten singen muß wie der Komponist sie gesetzt hat. Wenn er aber

piano singt, so kann er die Oktaven machen, falls er sicher ist, daß sie da gut angebracht sind. Und nun mag er wissen, daß man sie dann für gut angebracht hält, wenn sie deutlich hörbar und so beschaffen sind, daß Jeder sie ohne Beleidigung [des Ohres] anhören und vernehmen kann.

Die Oktavenschritte sind also allen über dem Basse liegenden Stimmen verboten, und auch der Baß darf sie nicht machen, wenn er nicht sicher ist, sie auf das trefflichste und gut machen zu können. Denn macht man sie schlecht, dann mißfällt es so, daß kaum etwas widerwärtiger sein und mehr das Ohr beleidigen kann. Trotzdem wollen aber Viele nicht [zugeben], daß es gut sei, wenn sie [nämlich die Noten bei A in dem folgenden Beispiele] nicht



so [wie bei B und C] oder durch andere Formeln (*accompagnamenti*) ähnlicher Natur begleitet [und damit verändert vorgetragen] werden, obgleich sie doch nicht so schlicht und einfach sind, daß man sie als nackt und bloß anerkennen [oder bezeichnen] könnte.[1]

Hierbei gilt denn mehr der Geschmack, als die schriftliche Lektion, da man in der Schrift gewisse Beispiele nicht niederlegen kann, die sich bei der Besprechung mit der Stimme angeben lassen. Die Unterstützung durch die Feder kann indeß als genügend angesehen werden, wenn sie mit ihrer Schrift zeigt und aufweist, was die Absicht des Schreibers ist.

Hier sieht man nun, daß meine Absicht ist, einige Thorheiten von Sängern nachzuweisen, die leider gebräuchlich sind. Wenn ich diese [Fehler] nicht mit der Stimme vormache, so kann derjenige, welcher das oben Gesagte nicht recht überlegt, es leider nicht verstehen.

---

[1] Die Ausdrücke *accompagnare* und *accompagnamento* bei Zacconi sind durch »begleiten« und »Begleitung« nicht völlig wieder zu geben, weil sie damals eine weitere Bedeutung hatten, als jetzt, indem sie sich auch auf das mehrstimmige Zusammensingen bezogen und gleichfalls (wie in dem obigen Absatze) auf variirt vorgetragene Stellen.

Indeß, nachdem ich nun das alles, was eines Schriftstellers Pflicht ist, abgethan habe, stelle ich Jedem das Verständniß und die Einsicht anheim, in der Überzeugung, daß, wenn nicht Alle, so doch Manche von ihnen so fleißig und scharfsinnig sein werden, vermittelst meiner Worte das, was ich sagen will, zu erfassen.« (Fol. 83.)

Dieser Überzeugung oder Hoffnung unsers trefflichen Zacconi schließe ich mich ebenfalls an hinsichtlich dessen, was ich zur Erläuterung der obigen Auszüge beigebracht habe.

Über die Komposition der Villanellen.

Als letzte Mittheilung aus dem ersten Bande Zacconi's lasse ich hier zwei Kapitel folgen, welche ebenfalls mit gesanglichen Verhältnissen zusammen hängen, was die Überschrift freilich nicht vermuthen läßt. Die Abweichung des Notensatzes der Villanellen und ähnlicher Singsachen von den Motetten und Madrigalen war mitunter eine so vollständige und zugleich in ihrer Komposition eine scheinbar so widersinnige, daß die Erklärung dafür gesucht werden muß, wie Komponisten, welche in Motetten, Madrigalen und andern Zweigen des höheren Tonsatzes ihre Meisterschaft hinreichend bewiesen hatten, dazu kommen konnten, in den Villanellen oft Harmoniefolgen hin zu schreiben, die wie eine absichtliche Verspottung der Regeln des musikalischen Satzes aussehen. Zacconi ist, so viel ich weiß, der einzige alte Schriftsteller, welcher uns diese Erklärung gegeben hat, die aber, wie fast alles von ihm Geschriebene, bisher gänzlich unbeachtet geblieben ist.

Anknüpfend an das, was im 71. Kapitel (S. 295) über die Tonschlüsse gesagt wird, belehrt Zacconi uns nun in

Kapitel 72.

darüber, daß man bei Villanellen und Kanzonetten anders zu verfahren pflegt, als bei Motetten und Madrigalen, wodurch der ganze Tonsatz und damit auch der Schluß desselben abweichend sich gestaltet. Man bildet bei diesen leichteren und einfacheren Gesängen musikalische Abschnitte, die wiederholt werden, giebt solches auch durch Zeichen an und folgt dabei den Zeilen und Strophen des Textes, woraus sich also liedförmige Gesänge ergeben. (Fol. 80^b—81^b).

Nachdem diese mehr elementaren Sachen erledigt sind, läßt der Autor eine weitere und noch gründlichere Besprechung der Villanellen in dem nächsten Kapitel folgen, welches ich seiner Bedeutung wegen hier vollständig mittheile.

Kapitel 73.

Auf welche Weise die Villanellen und andere Schnurren den musikalischen Regeln widersprechen können und ihnen nicht unterworfen sind. (*In che modo le Villanelle et altre Barzelette possano contradire et non esser soggette alle regole Musicali.*)

»Es giebt Manche, die sich gar sehr wundern und nach dem Grunde suchen, wie es kommt, daß die Villanellen und die anderen

kleinen ähnlichen Sachen ohne Rücksicht auf die principiellen Verbote in 2, 3 oder 4 Quinten, einer nach der andern, unvermittelt durch Dissonanzen oder unvollkommene Konsonanzen, gesetzt werden. Diese müssen wissen, daß (gemäß dem Sprichwort) jede Regel Ausnahme erleidet. Aber diese Ausnahme hier läßt als Schluß und Antwort auch noch das zu, daß man es [durchaus] nicht für unpassend zu halten hat, wenn bei ähnlichen Arten von Gesängen sich zwei, drei oder mehr Quinten finden, in Anbetracht, daß es Kantilenen sind in Nachahmung jener Arien (*Aeri*), bei denen sich ohne Kenntniß der Musik mehrere Stimmen vereinigen und nun in natürlichen Konsonanzen zusammen singen: wie wir das alle Arten von Personen thun sehen, die ein und denselben Vers singen wollen, den ein Anderer singt, und dabei nun [nach der Lage ihrer Stimme] die Töne und richtigen Klänge suchen, um ihren Singsang einem wirklich musikalischen Gesange ähnlich zu machen. Wir können also annehmen, daß die Musiker, als sie diese Veranstaltungen sahen, die [ohne musikalische Schulung] nur vermittelst des Gehörs und der Natur zu Stande kamen, ihrerseits dieselben auf diese Form gebracht haben.

Denn obwohl man sieht, daß diese Villanellen und die andern Sächelchen nicht bloße Volksgesänge (*aeri*) sind, sondern etwas Musikalisches darstellen und nach musikalischen Regeln gebildet wurden, so imitirt man bei ihnen, die ich aeri-artig nenne, doch jene hübschen [ländlichen] Lieder.

Und dabei läßt sich die sonderbare Bemerkung machen, daß Diejenigen, welche von Musik nichts verstehen und die genannten Aeri in der Weise von Villanellen singen, keine Acht darauf haben, nicht bloß zwei oder mehrere Quinten, sondern auch zwei oder mehrere Oktaven zu machen, weil sie es nicht besser wissen; daß aber die Musiker, die da wissen, wie häßlich zwei Oktaven hinter einander wirken, sich darauf beschränken, lediglich die Quintenfolgen nachzuahmen, weil diese Konsonanzen mehr verdeckt sind als die der Oktaven.

Und ferner ist wahrzunehmen, daß man sich ihrer niemals in den Kompositionen zu zwei oder zu vier Stimmen, sondern allein in den dreistimmigen bedient, und zwar in diesen auch, wenn die Stimmen stufenweise fortschreiten, in Nachahmung der genannten Stimmen, die sich in ähnlichen Konsonanzen bewegen, aber in den engen Schritten sonst nicht zu bewegen wüßten, weil sie sich [nur auf diese Weise von einander] gut begleitet zu sein wissen.

Deßhalb werden wir uns nicht wundern dürfen, wenn die Musiker bei der Nachahmung jener Gesänge oder Kantilenen in

den stufenweisen Bewegungen zwei oder mehrere Quinten einführen; sonst könnten sie dieselben überhaupt nicht imitiren. Und wer mich fragen sollte, weßhalb man sie Villanellen nannte, dem würde ich antworten, daß man vielleicht gewisse junge Mädchen zusammen ihre ergötzlichen Verse singen gehört hat mit jenen musikalischen Accenten, die sie den Versen zu geben pflegen, besonders wenn sie bei der Arbeit singen: und so hielt man es für das beste, sie Villanellen zu nennen. Vielleicht auch [kommt der Name daher], daß man die Villanellen singen hörte, wenn die Leute auf den Feldern bei der Arbeit stehen.

Dies ist also der Grund, warum die Musiker beim Verfertigen von gewissen Villanellen sich nicht vor Quintengängen scheuen; denn dann ahmen sie nicht den Gesang der Musiker nach, sondern verfahren wie diejenigen, welche ohne irgend eine musikalische Kenntniß singen und nur mittelst der durch das Gehör gefundenen Konsonanzen zusammen stimmen. Aber in den Villanellen zu zwei oder zu vier Stimmen gebraucht man sie nicht; denn in den vierstimmigen ist es nöthig, Oktaven zu vermeiden, weil sie allzu offene Konsonanzen sind, und in den zweistimmigen, weil es da die [Quinte ohne die] Terz ist.« [1]) (Fol. 81.)

Die Villanellen, welche einen so bedeutenden Theil der musikalischen Literatur des 16. Jahrh. bilden, erhalten hierdurch eine Erklärung, die man erst dann recht willkommen heißen wird, wenn man sich die wegwerfenden Urtheile vergegenwärtigt, mit denen diese Gattung bisher bedacht ist. Selbst ernste und gewissenhafte Forscher machen darin keine Ausnahme; jeder schneidet den armen Villanellen im Vorbeigehen ein unfreundliches Gesicht. Eine gediegene Arbeit von Herrn Rud. Schwartz über »Die Frottole im 15. Jahrhundert« erschien 1886 in der »Vierteljahrsschrift« [2]). Gegen Ende dieser Abhandlung berührt der Verfasser auch die Villanellen und sagt: »Wahre Kunstwerke sind aber die Frottolen im Vergleich zu den späteren Villanellen *alla Napolitana*. Diese Machwerke entsprechen genau den Anforderungen, die Cerone an die Frottolen gestellt hat. Gewöhnlich dreistimmig, hin und wieder auch vierstimmig, bewegen sie sich in dem primitivsten Kontrapunkt in ganz gewöhnlichen Quintparallelen«. Jede Vergleichung von Villanell und Frottole, meint er S. 462, werde »sofort den Unterschied zwischen der Satzweise der norditalienischen Frottolisten und der Süditalieners« erkennen lassen.

---

[1] »*et nella a dua perche ci è la terza*« steht bei Zacconi, wobei die Worte welche ich in Klammer gesetzt habe, ausgelassen sein werden.

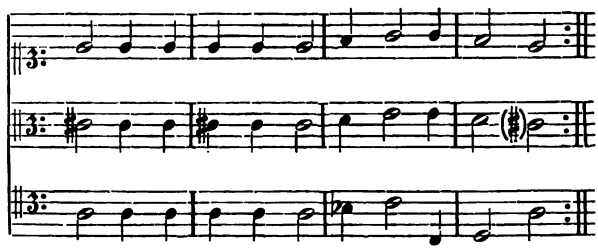
[2] Bd. 2, S. 427—466.

Es ist zunächst der in der angeführten Beurtheilung aufgerichtete Gegensatz von Nord und Süd, den wir beanstanden möchten. Nicht daß den Villanellen ihr süditalienisches Naturell aberkannt werden sollte, wohl aber, daß sie maßgebend sein könnten für die Abschätzung der musikalischen Kunst hüben und drüben. Wer komponirte die Villanellen? Waren es solche Stümper, wie man aus den geringschätzigen Urtheilen schließen muß? Keineswegs waren sie das, sie zählten vielmehr zu den anerkannten Tonsetzern. Herr Schwartz führt von *Giovanni Domenico da Nola* einige abschreckende Beispiele an. Nun war aber dieser Nola Kirchenkapellmeister in Neapel und komponirte geistliche Werke, von denen das erste Buch fünf- und sechstimmiger Motetten 1575 in Venedig gedruckt wurde. Auch im Gebiete weltlicher Kunstmusik muß er mit Erfolg thätig gewesen sein, denn nicht nur publicirte er seit 1545 mehrere Bücher vier- und fünftimmiger Madrigale, welche, wie jetzt aus Dr. Vogel's Verzeichniß zu ersehen ist[1]), noch erhalten sind, sondern seine Gesänge wurden auch aufgenommen in viele Madrigal-Sammlungen jener Zeit und damit ausdrücklich den Erzeugnissen der ausgezeichnetsten Meister (*di diversi excellentissimi musici*) beigezählt. Und alles das kam nicht in einem süditalienischen Winkel an's Licht, sondern in Rom und besonders in Venedig, dem Centrum der damaligen Musik-Publikation. Auch Nola's Villanellen erschienen in Venedig und müssen mit außerordentlichem Beifall aufgenommen worden sein. Die dreistimmigen »*Canzoni Villanesche*«, welche 1541 als seine erste jugendliche Veröffentlichung heraus kamen, wurden 1545 von einem andern Verleger zweimal nachgedruckt. Noch mehr scheint die 1567 publicirte Villanellen-Sammlung zu drei und vier Stimmen gefallen zu haben, denn von dieser brachte der Verleger schon 1569 eine neue Auflage, die ein Konkurrent dann sofort nachdruckte. Jener venetianische Verleger war aber nicht ein obskurer Geschäftsmann, sondern einer der ersten Tonsetzer des Jahrhunderts, nämlich der große Claudio Merulo da Correggio, ein in seiner Bedeutung noch viel zu wenig erkannter Mann, welcher damals einen eignen Musikverlag etablirte und auf dem Titel des Nola'schen Werkes ausdrücklich bezeugte, daß er es selber korrigirt habe (*nouuamente date in luce, et corrette da Claudio da Corregio*), sowie bei der zweiten Auflage, daß dieses Büchlein von ihm mit aller Sorgfalt neu aufgelegt sei (*con ogni diligentia ristampate*). Wäre hinsichtlich des Tonsatzes etwas Anstößiges darin gewesen, so war Claudio Merulo sicherlich mehr

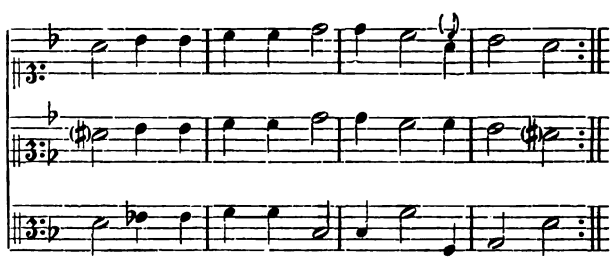
[1] Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700 von Dr. Emil Vogel. Band II, S. 22 ff.

befähigt, als wir heute, solches zu bemerken, und auch in der Lage, es entfernen zu können.

Wir dürfen also Nola mit Recht den beliebtesten Komponisten jener Zeit beizählen. In dem kleinen lustigen Fache der Villanell-Kanzone war er offenbar zeitweilig ein tonangebender Meister und Bahnbrecher. Herr Schwartz konnte daher für seine Proben keinen besseren finden, als den genannten Autor. Von seinem ersten Beispiel aus Nola's Sammlung lautet der hierher gehörende Vordersatz (bei welchem ich den *A* moll-Schlußakkord des Druckes in *A* dur verwandelt habe):



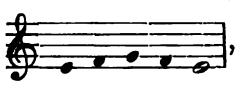
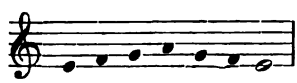
Auch der Anfangs- und Schlußakkord des zweiten Beispiels ist in Moll gedruckt, muß aber ebenfalls in Dur stehen:



Beide Sätzchen sind im Rhythmus wie auch meistens in der harmonischen Bewegung gleich. Wie man sieht, hat Nola hier an Quinten etwas Ordentliches ausgeschüttet. Dieselben bewegen sich stets in vollen Dreiklängen und diese müssen durchweg Dur-Dreiklänge sein, aus den weiterhin angeführten Gründen.

Nola's Villanellen stimmen zu Zacconi's Beschreibung: sie sind dreistimmig, gestatten sich Quintengänge, vermeiden aber Oktaven. Durch solche Mittel brachten die Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts den sicherlich uralten ergötzlichen Singsang des rohen Volkes in eine musikalische Form, wie sie gebildeten Ohren noch erträglich war.

Bei den niedlichen Feldgesängen oder Volksgesängen müssen wir aber eine derartige musikalische Vorsicht nicht suchen. Diesen

Sängern waren künstlerische Rücksichten unbekannt, sie konnten sich daher auch nur denjenigen Beschränkungen unterwerfen, die in ihren Tonmitteln und der vorhandenen Situation lagen. Oktaven wurden hier nicht vermieden, diese mußten ihnen sogar die Hauptsache sein. Der Grund und Ausgang ihres Singens war eben Oktaven-Gesang von Frauen und Männern, denn nur hierdurch konnten sie die Hauptsache bei allem kunstlosen Zusammensingen erreichen, nämlich den Vortrag derselben Melodie von sämmtlichen betheiligten Stimmen, so daß alle mit einander Schritt hielten und in ihren Tonfolgen sich nachahmend begleiteten; zugleich erzielte man damit die einfachste, klarste und sicherste Harmonie oder die vollkommenste Konsonanz, wie die Alten es nannten. Aber wie kam man dann zu der weiteren Harmonie von Quinten und Terzen? Auf demselben Wege wie die Oktaven-Harmonie erlangt war, durch Nachahmung der Melodie. Man kann solches schon aus den obigen Beispielen lernen, die auch noch dadurch bezeichnend sind, daß sie Melodien enthalten, welche als typische Tonreihen vom Umfange der Terz und der Quarte in alten Zeiten am meisten gesungen wurden. Der erste von Nola's Sätzen hat  , der andere  zur Melodie. So lange in sämmtlichen Stimmen diese Gänge nachgemacht werden, entstehen Dreiklang-Folgen und zwar in Dur, weßhalb die obigen Akkorde auch überall mit dem Dur-Zeichen versehen werden mußten. Der gebildete Komponist setzte diese Folgen nur soweit fort, wie die musikalische Wohlanständigkeit gestattete, und gab dabei der Harmonie zuliebe mitunter die genaue Nachahmung der Melodie preis, was wir an der Mittelstimme des zweiten Beispiels sehen, die *fis g a b* singt statt *fis g a h*. Aber die ungeschulten Volkshaufen konnten keine andere Rücksicht kennen, als nur die, in allen Stimmen gleichzeitig genau dieselbe Melodie anzubringen, da sie mit dem Verlassen der Melodie ihren einzigen Halt verloren hätten. Hierbei sang Jeder nach seinem Schnabel. Die tiefen Bässe bewegten sich eine Oktave unter den oberen, so daß die Oktave in drei Stufen erklang; die höheren männlichen und die tieferen weiblichen Stimmen fanden sich in den Regionen der Tenore und Alte zurecht; durch die Oktaven-Harmonie der Bässe und Soprane wurde dabei das Ganze beherrscht. Betrachtet man jeden Dur-Akkord für sich, gleichsam als eine unbewegliche Tonsäule, so ergeben sich Terz und Quinte desselben fast von selbst, weil sie beide, ohne direkt intonirt zu sein, bereits in der Natur-Harmonie mittönen. Aber in diesen Mittelstimmen die Melodie halten zu können gegen die stärkeren

Oktaven oben und unten, erfordert eine Tonstärke von ungewöhnlicher Kraft und Sicherheit, und die hierin wahrnehmbare Selbständigkeit des Tonsinnes ist das eigentlich Bemerkenswerthe in dem übrigens so rohen und wilden Experiment. Denn eine solche Fähigkeit war nicht von heute auf morgen zu erwerben. Sie deutet auf lange Übung. Zacconi bekundet daher, trotz seiner ungenügenden Kenntniß des Alterthums, historischen Scharfblick, wenn er oben im 23. Kapitel (S. 261) die Mehrstimmigkeit der antiken Musik überhaupt auf eine derartige »natürliche, nicht künstliche« und doch »anmuthige Harmonie« beschränkt. Als Bodensatz einer alten Kultur angesehen, dürfte es für diese Singweise bezeichnend sein, daß sie besonders in jenen süditalischen Gegenden heimisch war, wo das Griechenthum am längsten gewirkt hatte und auf seinem Grunde ein neues und eigenartiges Volksleben erblühte. Dieses ländliche Singen war nur unbewußt harmonisch, beharrte starr auf der Grundstufe der Harmonie, konnte daher in dieser Hinsicht auch keiner Entwickelung fähig sein: der Kern desselben und der alleinige Leiter für die singende Schaar war und blieb die Melodie. Das ist aber noch ganz der antike Standpunkt.

Auch ohne sachlichen Anhalt im Einzelnen, lediglich in Berücksichtigung der Eigenart dieses Volkes und seiner uralten Weise der Fröhlichkeit, würde es der Phantasie ein Leichtes sein, sich auszumalen, wie die beschriebene Kurzweil in Wirklichkeit gestaltet war. Ohne Zweifel kümmerte man sich dabei um die Regeln des guten Anstandes nicht mehr, als um die der musikalischen Fortschreitung, und das Singen war in Wirklichkeit ein tolles Durcheinander von Gesang, Tanz, Rede und Gesten: aber alles höchst ergötzlich. Es ließ sich erwarten, daß die Musiker des Landes einen solchen Spaß sich nicht würden entgehen lassen, gehörten sie doch zu den Hauptlieferanten für die jährliche Faschings-Tollheit. Aber auch in der übrigen nüchternen Zeit mußten sie, besonders als musikalisches Kollegium unter sich, um so mehr die Neigung verspüren, alles Regelwerk durch Abschüttelung zu verspotten, je stärker sie damals durch den musikalischen Tagesdienst an dasselbe gefesselt waren. Der Anregung folgend, die wir Zacconi verdanken, können wir daher wohl verstehen, wie die Musiker des sechzehnten Jahrhunderts dazu kamen, diese Quelle der Narrheit in ihr Bette zu leiten und damit gleichsam über die eigne Kunst sich lustig zu machen. »Machwerke« waren diese ihre Villanellen-Kompositionen allerdings, aber Machwerke musikalischer Spaßmacher.

Der Orgelspieler und Musikgelehrte Johann Valentin Eckelt, 1673—1732,

nebst Angaben über Beruf und Stellung eines Organisten zu Wernigerode.

Von

Eduard Jacobs.

Auf J. Val. Eckelt als Meister der Tonkunst und musikalischen Schriftsteller hat zuerst E. L. Gerber in seinem Lexikon der Tonkünstler I, Sp. 372—374, Leipzig 1790, hingewiesen, und was G. W. Fink (Ersch und Gruber I, 30, 455, Leipzig 1837), *Fétis, Biogr. univers, III,* 113 f., Paris 1868 f. und Mendel-Reißmann, Mus. Convers.-Lex. 3, 320, Berlin 1880, bringen, geht darauf zurück, bringt wenigstens nichts neues hinzu. Nun ist aber Gerber's Auskunft nicht nur eine unzulängliche, sondern seine Angaben bedürfen auch mehrfach der Berichtigung. Eckelt's musikgeschichtliche Bedeutung ist aber groß genug, um einige nähere Nachricht über ihn nicht unnütz erscheinen zu lassen. Freilich vermögen wir auch nur das zu bieten, was sich aus wernigerödischen Quellen und einigen auswärtigen Erkundigungen gewinnen ließ.

Die Eckelt stammen aus dem sangesreichen Thüringerlande. Ein Jeremias Eckelt war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Bürgermeister in Ohrdruff. Als Eckelt und Eckholt finden wir den Familiennamen in demselben Jahrhundert auch in Gera und Leipzig vertreten[1]. Aber Joh. Valentins unmittelbare Vorfahren saßen wohl schon im 16. Jahrhundert[2] in dem alten zur Grafschaft Gleichen

[1] Vgl. verschiedene Leichpredigten von 1646 an auf der Fürstl. Bibl. zu Wern. Die Leipziger Eckolts stammen freilich, wenigstens theilweise, aus dem Österreichischen: Steier, Wels u. s. f.

[2] In dem großen Sterbejahre 1638 stirbt am 8. Sept. eine Catharina Eckelten in Werningshausen nach dem dortigen Kirchenbuche, fast bey 70 Jahren.

gehörigen, in Folge eines Vergleichs von 1621 zehn Jahre später an die Grafen von Hohenlohe gelangten Dorfe Werningshausen bei Erfurt, das als ein abgesprengtes Stückchen Land unter Sachsen-Gotha'scher Hoheit steht.

Von dem urdeutschen Rufnamen Agiovald (7. Jahrh.), Eggiold abgeleitet erscheint nicht nur im Werningshäuser Kirchenbuch vorherrschend, sondern vereinzelt auch noch in Wernigeröder Quellen der Familienname als Eckolt[1]. Des Musikers Voreltern mütterlicherseits, die Caps, waren in gleicher Weise eine schon lange im Dorfe gesessene Familie[2].

Geistig geweckt und an ihrem Orte angesehen müssen die Eckelts gewesen sein. Georg Ludwig Eckelt, der im Jahre 1676 verstarb, vermuthlich Joh. Valentins Oheim, war Vogt oder Amtsverwalter, das heißt Vertreter der damaligen Landesherren in Gerichtssachen, zu Werningshausen[3], der Vater aber, Johann Eckelt, von 1667—1675 Schulmeister daselbst. Ihm wurde nun anfangs Mai des Jahres 1673 von seiner Ehefrau Elisabeth der uns hier beschäftigende Sohn geboren und am 8. d. M. getauft, wobei er nach zwei Pathen die Namen Johann und Valentin beigelegt erhielt[4]. Da er schon als Kind im zweiten Lebensjahre am 19. Januar 1675 seinen Vater verlor und dem neunjährigen am 21. Juni 1682 auch die Mutter durch den Tod entrissen wurde[5], so konnte nur die letztere seine früheste schulmäßige Unterweisung leiten, während nachher Vormünder und Gönner der Eltern Stelle vertreten mußten. Wir dürfen nun aber aus dem Umstande, daß der früh Verwaiste sich eine gründliche Schulbildung aneignete, auch einen Rückschluß auf sein kräftiges geistiges Streben thun. Da Gerber, dem umfangreiche Aufzeichnungen von Eckelt's Hand zu Gebote standen, ausdrücklich sagt, derselbe habe in seiner Jugend zuerst die Schule zu Gotha besucht, wo er sowohl die Wissenschaften überhaupt, als im besonderen Musik getrieben und diese Studien darauf in Erfurt fortgesetzt habe, so müssen wir, bis auf

---

[1] Joh. Eckolt und Elisabeth Caps, getraut den 6. Okt. 1669, Auszug aus dem Kirchenbuch, gleich den übrigen gütigst mitgetheilt von Herrn Pfarrer E. Lachmann, Werningshausen 26. Okt. 1891.

[2] In dem erwähnten großen Sterbejahre wurde auch am 1. Juni »Martha Capsen, an die 80 Jahre alt« dahingerafft.

[3] Nach gütiger Mittheilung des Herrn Pfarrers Lachmann.

[4] Hans Valentin, Johann Eckelts, Schulmeisters Sohn. Die Pathen: Herr Valentin Fröschel, Hans Schwartznau, Anna Margarethe, Herrn Voigts (etwa des Vogts Georg Ludw. E.?) Tochter, den 8. May 1673. — Gerber Sp. 373 läßt ihn gegen Ende des 17. Jahrh., Fink a. a. O. kurz nach dem Jahre 1680, Fétis gegen 1690, geboren werden.

[5] Nach dem Kirchenbuch.

weiteren Nachweis an dieser Reihenfolge festhalten, obwohl dem Knaben und Jünglinge die letztere Stadt nicht nur näher lag, sondern auch Gotha es ist, wo wir später dem vierundzwanzigjährigen begegnen.

Damals, das heißt gegen den Mai 1697, hatte Joh. Val. nicht nur seine gute wissenschaftliche Vorbildung bereits hinter sich, er war auch schon ein die Bewunderung von Fachmännern erregender Meister in der Kunst des Orgelspiels. Aber er hatte sich auch bereits als Tonsetzer versucht, denn einen Monat später bezeichnet er sich selbst als *componista*[1]. Jene Meisterschaft im Orgelspiel läßt bestimmt voraussetzen, daß er sich darin von Kindesbeinen geübt und Liebe und Verständniß dafür schon aus seinem Heimatsdorfe mitgebracht hatte. Dürfen wir die Nachricht, daß seit 1661 eine Orgel im Gebrauche war[2], so verstehen, daß sie erst damals eingeführt wurde, was auch an und für sich sehr wahrscheinlich ist, so ist auch anzunehmen, daß in jener älteren Zeit Joh. Valentins Vater als Lehrer zugleich die Orgel zu spielen hatte. So erklärte sich's denn um so mehr, wie des Lehrers Sohn durch lange Uebung zum Meister wurde.

Im Besitze dieser Meisterschaft, nicht als Lehrling oder Geselle, begab sich J. Val. im Frühling des genannten Jahres auf die Wanderschaft. Seine Absicht soll dabei gewesen sein, sich und seine Talente bekannt zu machen[3]. Das mag ihn mit bewogen haben, aber aus seiner eigenhändigen Angabe können wir noch auf einen anderen in der Zeit liegenden idealeren Zweck seines Unternehmens schließen. Nach seiner eigenen Angabe trat er im April oder Mai 1697 eine für damalige Verhältnisse nicht ganz kleine Reise von Gotha nach Hamburg an[4]. Bekanntlich war nun aber die alte Hansestadt damals, dank den Bemühungen des rechtskundigen Senators Gerh. Schott, der Sitz eines außerordentlich regen musikalischen Lebens. Und während sich hier ein weltberühmtes Operninstitut befand, wirkte in der nicht weit entfernten Schwesterstadt Lübeck der gefeierte Buxtehude, der erste Meister im Orgelspiel. So ist es denn bei Eckelt ebenso wie acht Jahre später bei seinem jüngeren Zeitgenossen und Landsmann Joh. Seb. Bach eine Kunstreise zur Erweiterung seiner musikalischen Kenntnisse und Erfahrungen, zu der er sich aufmacht.

[1] Wernigerode, 9. Juni 1697 Jean Val. Eckelt, *org. et comp.* Vgl. Organisten-Bestall. in der Stadt Wern. B. 46, 2. Fürstl. H.-Arch.

[2] Sim. Schlierbach (s. 1826 Lehrer in Werningshausen), Geschichtliche Nachrichten über Wern. 32 S. 8°, Erfurt (1841) S. 25.

[3] Gerber Sp. 373.

[4] Wernigerode, den 9. Juni 1697. F. H.-Arch. B. 46, 2.

Da erhält er unterwegs die Nachricht, daß zu Wernigerode, wo seit einem Jahre der durch seine musikalischen Kenntnisse und Bestrebungen berufene Dr. Heinr. Georg Neuß an der Spitze des Kirchenwesens stand, eine Organistenstelle erledigt sei. Das veranlaßte ihn, sich bei Neuß zu melden. Dieser wies ihn an den Mag. Joh. Bodinus, Pastor der verbundenen Kirchengemeinden zu Unser Lieben Frauen und S. Theobaldi, bei denen eben die durch des Organisten Oswald Bodinus, Sohnes des Pastors, Ableben frei gewordene Stelle zu besetzen war. Nächst dem Pastor hatte er die Kirchväter der Gemeinde, endlich den regierenden Bürgermeister aufzusuchen[1].

Bei allen diesen Besuchen scheint Eckelt einen guten Eindruck gemacht zu haben, und so wurde er alsbald auf den 21. Mai zur Ablegung einer Probe seiner Kunst in der Hauptkirche beschieden[2]. Diesen Ausweis über seine Kunst hatte er aber nicht allein beizubringen, sondern in der kurzen Frist seit des vorigen Organisten Ableben hatten sich mehrere Mitbewerber eingefunden. Der eine war ein völlig gleichaltriger Heinrich Genzel, der sich nicht bloß auf seine Kunst, sondern daneben so sehr als geborner Nöschenröder auf den Nativismus seiner Landsleute verließ, daß er seine Organistenstelle in Zilly aufgegeben und nun bereits vier Wochen, ohne amtlich dazu aufgefordert zu sein, den Organistendienst zu U. L. Fr. versehen hatte. An Tüchtigkeit übertraf ihn ein geborener Derenburger Heßling. Dazu kamen noch zwei weitere Bewerber aus Braunschweig und Blankenburg.

Der genaue Bericht, den der Superintendent Neuß dem Grafen Ernst zu Stolberg über diese Organistenprobe abstattete, verdient es wohl, daß wir das Wesentliche daraus wörtlich mittheilen. Neuß schreibt:

»Als nun der Tag zur Proba angestellet war, ging ich nebst Hern Mag. Bodino zur Kirchen, nahm auch den Hern Capellan mit, als einen erfahrnen Musicum[3]. Der Herr Cantor[4] nebst dem Organisten SS. Sylv. und Georgij[5] waren auch da, sammt den sym-

---

[1] Wernigerode, den 9. Juni 1697. F. H.-Arch. B. 46, 2.

[2] Da am 28. Mai 1697 Geschworene, Kirchenvorsteher und Gemeinde zu Nöschenrode in einem Schreiben an den Grafen Ernst von der Hauptkirche reden, so scheint es, als müsse man an die U. L. Frauenkirche der Nebenkirche zu S. Theobaldi gegenüber denken. In einem Aktenstück *A. consist.*, wegen der Anstellung der Organisten zu Wern. F. H.-Arch. B. 46, 2 wird aber die Oberpfarrkirche (um 1738) als die Hauptkirche bezeichnet.

[3] Chr. Friedr. Gutjahr.

[4] Andr. Mart. Bötticher.

[5] Just. Christoph Sumburg.

phoniacis[1]; auch hatten sich aus dem Noschenrode und der Lieb Frauen Pfarre unterschiedlich aufmerker mit eingefunden. Senatus aber hatte zweene deputirte geschikket. Als nun Ich mit Hern M. Bodino kam, hatte der gedachte Gänzel bereits die Organisten-Bank von selbst eingenommen, ohne meine anordnung. Ob vielleicht *deputati* vom rath ihn darzu bevollmächtiget, weiß nicht. Ich ließ es aber also geschehen und machte die Anstalt, daß ein jeder sich solte hören laßen 1. in einem *praeambulo*, 2. Mit einem Teutschen alten liede, welches einem jeglichen angesagt wurde, 3. in dem General-Basse, 4. In einem Themate oder Fuge, welches ihnen von mir vorgeleget ward. Der gedachte Gänzel machte sein *praeambulum* und das teutsche Lied *populariter* hin. Als aber der General-Baß vorgeleget ward, der doch gar leicht war, mußte ihm vom Hern Cantore vielfältig eingeholfen werden; so machte er auch keine einige Signatur mit, sondern machte es aufs allerschlechteste. Von dem Themate aber zuletzt konnte er fast gar nichts ins geschikke bringen. Drauf wurde der Gotische[2] gerufen; der machte sein *praeambulum* nach künstlich-gebrochner Art sehr wol. Das alte Lied: O Herre Gott begnade mich, war ihm anselbst unbekand. Drauf wurde ihm die *Tabulatur* vorgeleget; welche er nicht ohne verwunderung machte. Den General-Baß tractirte er aufs netteste, alle Signaturen exprimirte er aufs deutlichste, verfehlete nicht des allergeringsten punctes, daß ihm nicht mit dem geringsten dorffte eingeholfen werden, ob das Stük zimlich schwer war. Das vorgeschriebene Thema resolvirte der Mensch so wol und promt, daß je länger er spielte, je lebendiger alles ward, so daß sie sich alle verwunderten und höchst content waren, absonderlich die Musicverständige. Nach diesem ward der von Braunschweig gefodert, welcher aber sehr schlecht war. Endlich ward gerufen Heßling aus Derenburg, welcher, wie ich meine, derzeit zu Drübek sich aufhält; der war auch ziemlich fertig, übertraff den Gänzel in allen stükken ziemlich weit, aber an den Gotischen langete er bey weiten nicht; der von Blankenburg, weil er noch zu jung, ward nicht mitgeruffen zur probe.«

Nach diesem musikalischen Wettkampf traten Neuß und Bodinus mit den Abgeordneten des Raths auf dem Schülerchore zusammen. Neuß gab seine Meinung dahin ab, daß Eckelt die andern bei weitem übertreffe, daß nächst ihm Heßling der beste sei; auf diesen folgten Genzel und der Braunschweiger. »Ich gebe also«, erklärte Neuß

[1] Die vier Stadtmusikanten Joh. Dietr. Eggerding, Joh. Balth. Hintze, Joh. Kiß und Alb. Hintze. Harzzeitschr. 24. S. 380 Anm. 5.

[2] Eckelt.

gegen den Grafen, »mein votum deme, der der beste wäre, damit man rechte Leute ins Land brächte.« Bodinus war durchaus mit ihm einverstanden und äußerte, daß er des Superintendenten Spruch als sehr wahr erkenne. Auch die Vertreter des Raths stimmten zu, berichteten in diesem Sinne, und der Rath blieb bei dieser Meinung. So wurde denn Eckelt schon tags darauf in sein Amt eingeführt und versah dasselbe während der pfingstlichen Feiertage[1].

So schien alles in bester Ordnung, der neue Organist war von der obersten kirchlichen, den Grafen vertretenden, wie von der städtischen Oberbehörde anerkannt und in sein Amt eingewiesen, das durch ihn an einen der tüchtigsten gelangt war, die es je bekleideten. Aber es war bei der Prüfung das Herkommen nicht genau beobachtet. Zwar entsprach es demselben, daß der Superintendent mit dem Pfarrer und Vertretern des Raths dabei betheiligt waren. Ebenso war die Herbeiziehung von Sachverständigen, insbesondere der Stadtmusikanten, so natürlich als gebräuchlich[2]. Endlich hatten sich auch interessirte aufmerksame Zuhörer aus der Gemeinde nach Wunsch betheiligen können und auch wirklich eingefunden. Aber es war Herkommen, so beispielsweise 1635 bei der Bestellung des Organisten in der Neustadt, daß erst auf die Wahl des Geistlichen und der Kirchväter der Organist angenommen und vom Magistrat bestätigt wurde[3]. Auf diese Betheiligung der Kirchväter bei der Kür oder Wahl war nicht die gebührende Rücksicht genommen; besonders wies daher auch der Kanzleidirektor Martini darauf hin, daß die Nöschenröder Gemeindevertretung, weil der Organist zu U. L. Frauen auch von dieser einen Zuschuß erhalte und in der S. Theobaldikirche zu spielen habe, ordentlich habe eingeladen werden müssen und daß diese Pflicht zunächst dem Pastor der verbundenen Gemeinden, Mag. Bodinus obgelegen habe[4].

Aber dieser Formfehler hätte nicht viel zu bedeuten gehabt, wären damals nicht schon seit einer Reihe von Jahren die Gemüther in Wernigerode so aufgeregt gewesen. Immer aufs Neue gab es damals gegenseitige Klagen zwischen der Stadtverwaltung und den Bürgern, die so weit gediehen, daß der Kurfürst von Brandenburg einmal den ganzen Rath absetzte und einen neuen erhob, dann dem

---

[1] Neuß an Gr. Ernst zu St. Wern. 1. Juni 1697. Bestall. des Organ. zu U. L. Fr., B. 46, 2.

[2] Wie die Organisten die Probe geschlagen, sind von Raths wegen die Musicanten dazu gebeten; so sind verzehrt 3 Gld. 12 Gr. K. Rechn. Vgl. auch Delius, Marienkirche. Wern. Intell.-Bl. 1832, S. 152.

[3] Vgl. z. B. bei der unten abgedruckten Dienstanweisung am Schluß.

[4] Wern. 5. Juni 1697 B. 46, 2.

ersteren wieder feierlich Genugthuung geben ließ. Und was die Aufregung dauernd noch erhielt, war der Umstand, daß über diesen Streitigkeiten der Kurfürst das wichtigste Besitzstück der Stadt, Hasserode, im Jahre 1694 erst unter sein Sequester gestellt, dann aber ihr abgenommen hatte.

Als nun Unzufriedene aus der Liebfrauengemeinde die Bestätigung Eckelt's zum Organisten in rücksichtsloser Weise dem Rathe als Gewaltthat, Anmaßung und »Obtrudirung« vorrückten, blieb dieser seine Antwort in der gleichen Tonart nicht schuldig. Und indem er auf das anspielt, was die Stadt durch diese Angriffe auf die eigene ordentliche Obrigkeit erst kürzlich verloren hatte, erinnert er die trotzigen Beschwerdeführenden daran, es sei vielmehr ihre Pflicht gewesen, des Raths Recht und Gerechtigkeit, das schon von andern genug gekränkt sei, gegen andere zu vertreten, statt sie anzutasten. »Eure von alters hergebrachte gerühmte[1] befugnisse ist eine eitele Einbildung, liebkosung und schmeicheley, würdet auch, wenn die schnöden affecten Euch nicht verblendet, wohl davon stille geschwiegen, zurücke gelaßen und deßen gar nicht erwehnet haben.« Den Klägern wird aus dem Rechte gründlich heimgeleuchtet und ihnen ernstlich anbefohlen, sich ihrer Anschuldigungen zu enthalten und das »Zusammenlaufen« einzustellen, über des Raths wohlerwogenes Verfahren nicht zu klügeln oder gewärtig zu sein, daß man solch Exempel statuiren werde, daß sich andere daran spiegeln sollen. »Habt euch hiernach zu achten und vor Schimpf zu hüten«. Hatten sich hier Bürger aus der Liebfrauengemeinde bei ihrem Rathe beschwert, so thaten es am 28. Mai Geschworene, Kirchenvorsteher und sämmtliche Gemeinde zu Nöschenroda beim Grafen Ernst und klagten, daß Superintendent und Rath Eckelt zum Organisten bestellt und ihm beide Kirchen zu U. L. Frauen und S. Theobaldi anvertraut hätten, während von ihnen, den Nöschenrödern, ihr Bürgerssohn Genzel gewählt sei. Die Wahl Eckelt's bestehe nicht zu Recht, da beiden Gemeinden die Kür des Organisten zustehe. Sie behaupten sogar, der *candidatus* (Eckelt) habe nicht »*præstanda præstirt*« und sei daher zu der Bedienung nicht fähig; keine Gemeine sei mit ihm zufrieden; sie hätten Dr. Neuß gebeten, sie bei ihren Rechten zu lassen und beim Rath Verwahrung eingelegt. Der Graf solle die Sache ans Consistorium verweisen, auch den Rath nach Befinden vorfordern. Es sollten die Kandidaten nochmals zur Probe vorgefordert werden und sollen dann der Rath und die Gemeinden ihre Stimmen abgeben.

[1] statt hergebrachtes gerühmtes.

Sie könnten die Orgel zu S. Theobaldi, die der Gemeinde viel gekostet, nicht durch einen »Unverständigen verderben lassen«.[1]

Tags darauf beauftragte der Kanzleidirektor den Pastor Bodinus, darüber zu berichten, wie es früher bei der Annahme eines Organisten gehalten sei. Bodinus spielte hierbei keine vortheilhafte Rolle. Bei der Probe hatte er Eckelt unbedingt seine Stimme gegeben. Hinterher übernahm er, wie Neuß einigermaßen entschuldigend dem Grafen erklärt — »dazu forciret« die Führung der Unzufriedenen. Den früheren Brauch bei den Organistenwahlen berichtet er dem Kanzleidirektor im Allgemeinen richtig. Wenn er aber dabei wiederholt hervorhebt, die früheren Organisten seien nicht aufs Rathhaus citirt, so versichert Neuß dem Grafen der Wahrheit gemäß, daß dies auch bei Eckelt nicht geschehen sei.

Wie sehr es das wilde Parteiwesen war, das bei der Wahl Eckelt's zum Vorschein kam, und daß der Rath nicht umsonst den Protestirenden anbefohlen hatte, sich des »Zusammenlaufens« zu enthalten, erfuhr Martini aus dem Munde des Nöschenröder Geschworenen, den er zu sich beschieden hatte. Dieser berichtete: die Kirchenväter und Sechsmannen in der Stadt trieben sie an, wider den Organisten (Eckelt) zu sein. Sie, die Nöschenröder, wollten es aber der gnädigen Herrschaft überlassen. Die Sechsmannen berichteten ganz entgegen dem Superintendenten, daß der neue Organist sollte »ein teuschs lied spielen können«. Wegen Eckelt's Befähigung befragte Martini den Organisten der Oberpfarrkirche auf sein Gewissen, worauf dieser versicherte, der angenommene Organist habe am besten bestanden[2].

Eine kurze Zeit blieben die Nöschenröder bei ihrem Widerstand. Sie hatten vorübergehend die Absicht, ihrem Landsmann Genzel allein den Dienst an der Theobaldiorgel zu übertragen und solle er daneben noch eine Schule anfangen. Daraus konnte freilich kaum etwas werden, weil sich aus einem Briefe, den dieser am 23. Mai an Neuß richtete, ergab, daß es mit seiner Rechtschreibung, Stil und Gedankenverbindung sehr übel bestellt war. Am 9. Juni — achtzehn Tage nach seiner Bestallung — klagt Eckelt, die Nöschenröder Orgel sei ihm verschlossen geblieben. Ohne seine Schuld habe er dieserhalb verschiedenes dulden müssen. Man möge die Nöschenröder anhalten, ihm die Orgel zu öffnen und ihn für ihren Kirchendiener anzunehmen und zu lohnen.

---

[1] Wern. 27. Mai 1697 Bürgerm. und Rath H. Bodinen, Christoff Reselern, Andres Runde, Christoff Bode, H. Hans Wilh. Randolff, Andres Hildebrand, Hans Müller. B. 46, 2.

[2] Martini 5. Juni 1697.

Dieser Widerstand der Nöschenröder dauerte aber jedenfalls nicht lange. Des unbeabsichtigten Formfehlers wegen kam man den Widerstrebenden soweit entgegen — wenigstens empfahl dies der Kanzleidirektor unterm 5. Juni — daß dem Rath und Superintendenten angedeutet wurde, bei künftigen Organistenwahlen auch die Vertreter der Gemeinden zur Prüfung und Wahl dem Herkommen gemäß einzuladen.

So widerwärtig aber auch die Verhältnisse sein mochten, unter denen Eckelt sein Amt in Wernigerode antrat, so besserten sie sich doch bald und schlugen zu seiner großen Befriedigung in das Gegentheil um. War doch er selbst ganz unschuldig an dem Hader zwischen Rath und Gemeinden, der vielmehr in den angedeuteten Verhältnissen der Verwilderung des damaligen Geschlechts seinen Grund hatte, nicht zuletzt auch in der Abneigung gegen Eckelt's Gönner, den erst im Jahre vor seiner Bestallung nach Wernigerode berufenen »Pietisten« Neuß.

Für seine musikalische Kunst fehlte es Eckelt nicht an mannigfacher Anregung. Jede der drei städtischen Pfarrkirchen hatte ihren besonderen Organisten und als Leiter des kirchlichen Gesanges je einen Lehrer der Latein- und Oberschule, zu S. Silvestri den Kantor Andr. Mart. Bötticher, zu U. L. Frauen den Konrektor. Für ihre Kirchenmusik und besonders für ihre Orgel haben die Wernigeröder seit der Kirchenerneuerung manches Opfer gebracht. Auch die zu Eckelt's eigentlichen Studien gehörenden Fragen nach der Stimmung der Instrumente und den Tonintervallen beschäftigten damals die Musikfreunde in Wernigerode und Nachbarschaft. Zwar war Christoph Albert Sinn, ein Schriftsteller auf diesem Gebiete, noch bei jüngeren Jahren, aber Neuß selbst war bei dieser Frage sehr interessirt. In dem benachbarten Halberstadt wirkte einer der größten Meister im Orgelspiel, Andreas Werkmeister, und drei Glieder dieser Familie, von denen eins Küster zu U. L. Frauen wurde, zogen ziemlich gleichzeitig mit Eckelt in Wernigerode ein[1]. Neben dem Superintendenten war der Diakonus an der Oberpfarrkirche Chr. Friedr. Gutjahr ein Freund und Kenner der Musik. Die Stadtmusikanten, die zur Erhöhung des kirchlich-musikalischen Gottesdienstes herangezogen wurden, erfreuten sich in außerordentlicher Weise der Gunst

[1] Sam. Wolfg. W. aus Quedlinb., der 1693 Bürger wurde, war Advokat, ein Amt, das öfter mit dem des Organisten verbunden war. Im Jahre 1701 nehmen in der Gemeinde, bei der E. wirkte, folgende 3 Mitglieder der Fam. Werkmeister am h. Abendmahle theil: Joh. Diederich W. 23. Januar; Samuel Wolf W. und Frau 20. Febr., David Christian W. 27. März. Von 1704—1724 war letzterer Küster an der Kirche.

des Hüters der kirchlichen Angelegenheiten. Denn kaum läßt sich in unseren Quellen ein zweites Beispiel dafür beibringen, daß sich, wie Neuß es zu Eckelt's Zeit that, der Superintendent dieser Leute warm annahm und sich für sie beim Grafen verwandte[1]. Eckelt's nähere Beziehungen zu den Musikanten sehen wir beispielsweise darin angedeutet, daß er bereits am 15. März 1698 dem ersten derselben Joh. Dietr. Eggerding eine Tochter aus der Taufe hebt[2]. Wenn zu jener Zeit ohne des Superintendenten Zustimmung der Rath die Currende vermehrte[3], so zeigt sich darin zwar eine Rücksichtslosigkeit gegen den Oberhirten; wir erkennen aber doch daran zugleich, daß kirchliche wie geistliche Spitzen in der Stadt an Gesang und Spiel der Instrumente ein lebhaftes Interesse offenbarten.

An keinem fand Eckelt aber doch mehr Anhalt, keiner zeigte für Eckelt's Kunst ein solches Verständniß, wie sein Gönner Neuß. Dieser war bekanntlich nicht nur ein Dichter, sondern auch Sänger geistlicher Lieder und Tonsetzer. Für die Orgel interessirte er sich aber mehr, als für irgend ein anderes Instrument und ließ sich selbst eine Hausorgel bauen. Wie innig sich aber auch Eckelt seinem Beförderer und Strebensgenossen zu Danke verbunden fühlte, bewies er beispielsweise durch die zarte Aufmerksamkeit, daß er zu einem Besuche von Neußens Schwiegervater dem Braunschweiger Superintendenten Dr. Ermisch im August d. J. 1700 eine Bewillkommnungsmusik komponirte und mit den Stadtmusikanten ausführte[4].

Wenn nun so der innigste Bund zwischen dem Organisten, den Stadtmusikanten und Kantor und dem kirchlichen Gesange stattfand und dieser Bund eine solche Frucht zeitigte, daß damals Wernigerode durch seinen kirchlichen Gesang andern Gemeinden weit und breit vorleuchtete, so ist das in doppelter Hinsicht bemerkenswerth, erstlich insofern wir an diesem Beispiele sehen, daß die Pflege der kirchlichen Instrumentalmusik, und zwar innerhalb der Kirche, keineswegs die Blüthe des kirchlichen Gesangs ausschließt, daß sie vielmehr Hand in Hand gehen können und sollen, sodann aber weil wir daran sehen, daß nicht der Pietismus als solcher, besonders nicht der Spenersche, die Verkümmerung der Kirchenmusik zur Folge haben mußte, sondern nur eine einseitige Richtung in demselben. Neuß war ein echter und treuer Vertreter der kirchlichen Neubelebung im Sinne seines Freundes Spener.

---

[1] Vergl. Harzzeitschrift 24, S. 380.

[2] Kirchenbuch zu U. L. Frauen.

[3] *Gravamina* des Superint. Neuß wider den Rath 1697 f. B. 62, 9. F. H.-Arch.

[4] Harzzeitschr. 24. S. 381.

Sehen wir auf die äußere Stellung Eckelt's, so war es zwar geschichtlich begründet, daß in Wernigerode wie anderswo der Organist unter dem Kantor stand, aber es kam gerade bei ihm viel auf die einzelne Person an. Verschiedene wernigerödische Organisten waren studirte Leute, so Eckelt's Vorgänger Bodinus; sie waren mehrfach Notare. Das Gehalt wurde wenigstens bei seinem Mitbewerber und Nachfolger Heßling 1717 auf 47 Thlr. 22 Gr. berechnet. Davon zahlten die Kirchenväter zu U. L. Frauen 28 Thlr., 1 Thlr. 4 Gr. Holzgeld, 8 Gr. für den in Wegfall gekommenen Kirchenschmaus. Aus der Rathskämmerei erhielt er 12 Thlr. 18 Gr., aus der S. Theobaldikirche 1 Thlr. 4 Gr., aus der Nöschenröder Gemeinde 4 Thlr. 12 Gr. Dazu kommen noch 15 Malter Holz, die sich der Organist selbst musste anfahren lassen.[1]

Da ein solches Gehalt, zumal wenn der Organist eine Familie zu ernähren hatte, für den Lebensunterhalt nicht zulangen wollte, so wurde verschiedener Nebenverdienst gesucht. Und da eine Thätigkeit als Advokat nur von den studirten Juristen geübt werden konnte, so erwarb man sich durch Tafelmusik etwas zu. Auch hatte der Organist bei Hochzeiten, zumal Brauerhochzeiten, seine bestimmte, durch freiwillige Geschenke wohl gemehrte Einnahme. Eckelt's Vorgänger Andr. Hornung (1644—1687) verdiente sich — wie sehr gewöhnlich die damaligen Organisten — etwas durch das Schreiben von Hochzeits- oder Brautbriefen, 1 Groschen für das Stück.

Wenn aber bereits erwähnt wurde, daß die Wernigeröder sich von der Reformationszeit an ihre Orgeln viel kosten ließen, so wandte sich naturgemäß auch ihrem Organisten das Interesse der Gemeinden zu. Es ist schon von anderer Seite daran erinnert worden, daß Eckelt's Gemeinde für ihren Organisten mehr ausgab, als für jeden andern kirchlichen Beamten, die Geistlichen nicht ausgenommen.[2] Es kommen auch Stiftungen für Orgel und Organisten vor, so zu U. L. Frauen von dem um 1585 verstorbenen Bürgermeister Hans Ebbrecht, der 100 Gulden Hauptgeld und 5 Gulden Zins dazu aussetzte.[3]

E. hatte zwei Kirchenorgeln zu bedienen. Die in der Hauptkirche zu U. L. Frauen reichte bis in's 16. Jahrh. zurück[4], war aber

---

[1] *Acta consist.*, Der Organisten zu Wern. Anstellung und Gehalt. B. 46, 2. F. Arch., Vgl. auch Delius, Marienkirche S. 66—68.

[2] Daselbst. S. 63.

[3] Ebendas. S. 66.

[4] Wegen des Untergangs der älteren Kirchenrechnungen wissen wir über die frühesten Orgeln u. Organisten zu U. L. Frauen wenig. Der erste uns bekannte Organist ist hier 1583 Thom. Ulrich. Delius, Marienkirche S. 68.

in den Jahren 1605 und 1606 durch Beschaffung eines neuen Rückpositivs von 9 Stimmen und 6 neuen Blasebälgen fast vollständig erneuert worden. Ihr Meister war Nikolaus von Nordhausen. Die Kosten betrugen rund 549 Gulden. Schon im Jahre 1619 war eine Besserung nöthig geworden; 1650 musste eine größere vorgenommen werden, wobei wieder über 208 Gulden aufzubringen waren.

Die andere Orgel, auf der E. bei den Nebengottesdiensten zu spielen hatte, war die zu S. Theobaldi. Es war die erste in diesem Gotteshause. Zwar hatten die Nöschenröder, die eines solchen Instruments beim Gottesdienste nicht gern entrathen mochten, sich im Jahre 1596 wegen Beschaffung eines Positivs an den Grafen Wolf Ernst gewandt; es scheint aber der Wunsch damals nicht in Erfüllung gegangen zu sein. Zwischen 1650 und 1652 erreichte man aber durch ansehnliche willige Opfer das gewünschte Ziel. Samuel Herold lieferte das Werk, das, vielfach gebessert, noch heute vorhanden ist und auf welches bei seiner Beschaffung in ziemlich kümmerlicher Zeit, abgesehen von der Verpflegung von Meister und Gesellen, über 278 Thaler verwandt wurden. Im Jahre 1671 wurde eine nöthig gewordene Verbesserung daran vorgenommen.[1]

Über die Anforderungen, die man an einen Organisten zu Wernigerode und speziell zu U. L. Frauen zu Eckelt's Zeit stellte, läßt uns die mit ihm und seinen Mitbewerbern angestellte Prüfung ein gewisses Urtheil gewinnen. Im Allgemeinen belehrt uns darüber in etwas früherer Zeit die unten abgedruckte Dienstanweisung. Dazu kommt noch das, was Paul Veckenstedt — von 1567 bis 1578 Konrektor, dann bis 1591 Diakon zu S. Silvestri, darnach bis 1626 Pastor zu U. L. Frauen, über diesen Gegenstand sagt. Er fordert von dem Organisten, daß er seine Kunst verstehe und recht gut gelernt habe, beides im Choral und Figural, seines Dienstes mit getreuem Fleiß abwarte, sich bestrebe, das ihm anbefohlene Orgelwerk wohl in Acht zu nehmen und sein Schlagwerk — das heißt das Orgelspiel — also anstelle, daß er den *conrectorem* nicht perturbire, auch keine weltlichen Possen auf die Orgel bringe und sich deren im Schlagen vernehmen lasse. Da Veckenstedt von 1567 an gegen zwölf Jahre selbst an der Kirche der Leitung des Gesanges hatte warten müssen, so redete er offenbar aus Erfahrung, wenn er von der Störung sprach, die der kirchliche Gesang durch das ungeschickte Orgelspiel zu befahren hatte. Nur ist hierbei nicht an die Leitung des Gemeindegesangs oder Chorals, sondern des Chorgesangs zu denken, weil von

[1] Vgl. Delius, S. Theob. Kirche. Wern. Int. Bl. S. 183.
[2] Delius, Marienkirche S. 63 f.

einer Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel zu Veckenstedt's Zeit noch nicht die Rede sein kann.[1] Von kundiger Seite ist aus Neußens Vorrede zu seinem Wernigeröder Gesangbuch von 1712 geschlossen worden, daß diese nun seit etwa anderthalb Jahrhundert übliche Begleitung auch zu Eckelt's Zeit in Wernigerode noch nicht gebräuchlich war.[2] Aber unsere Quellen scheinen doch darauf hinzuweisen, daß damals der gemeine Mann auf die Geschicklichkeit des Organisten im Spielen eines deutschen Liedes, d. h. eines Chorals, einen besonderen Werth legte. Nicht nur muß sich der Organist nach dem Vortrag eines Vorspiels bei der am 21. Mai 1697 angestellten Probe an zweiter Stelle hinsichtlich seines Geschicks hierin ausweisen, sondern die Nöschenröder haben es gerade an dem neuen Organisten auszusetzen, daß dieser kein deutsches Lied spielen könne. Das war allerdings ein Mißverständniß, das dadurch entstanden war, daß Eckelt gerade das ihm aufgetragene Lied ‚O Herre Gott begnade mich' nicht kannte, also auch nicht aus dem Kopfe spielen konnte.[3] Neuß sah davon ab, ihn ein anderes bekanntes spielen zu lassen, weil ihm für den Ausweis seiner Meisterschaft anderweitige Gelegenheit genug geboten war. Und wenn Genzel Vorspiel und deutsches Lied *'populariter'* d. h. schlicht und volksthümlich hinspielte, so beweist dies, daß er zu einem kunstgemäßen Spiel nicht geschickt, den Nöschenrödern aber und der bis dahin von ihm bedienten Gemeinde zu Zilly mit seinem schlichten Vor- und Choralspiel genehm und genügend gewesen war. Und doch war Genzel noch nicht der ungeübteste der Bewerber um die Wernigeröder Stelle.

Ehe wir jedoch noch ein Wort von Eckelt als Meister des Orgelspiels sagen, haben wir auf seine persönlichen Verhältnisse einen Blick zu werfen. Während der ersten drei Jahre seiner wernigerödischen Amtsthätigkeit hatte er keine Veranlassung, die dortige Bürgerschaft zu erwerben. Das geschah erst im Frühjahr 1701, als er die Hand einer Wernigeröderin erhalten hatte und daran dachte, einen häuslichen Herd zu gründen. Seine Erkorene war Maria (Katharina), die Tochter Meister Matthias Reinecke's, also eines Handwerkers, dessen Vater um die Mitte des 17. Jahrh. aus Gröningen

---

[1] Vgl. die wichtige und sorgfältige Darlegung von D. Georg Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1892.

[2] Daselbst S. 69.

[3] Es ist der von dem tüchtigen Musiker am Dom zu Straßburg Matthaeus Greiter (20. Dez. 1550) gesungene weniger bekannte Psalm, den wir zuerst in den 1610 zu Straßburg bei Theod. Rihel gedruckten Psalmen, Geistl. Liedern und Lobesängen D. M. Luth. Bl. CXXIII^{b}—CXXVI^{b} aufgenommen finden.

nach Wernigerode gezogen war.[1] Kurz bevor die Braut ihrem Verlobten angetraut wurde, ging der Schwiegervater mit letzterem zu Rathhause. Hier schwur Joh. Val. seinen Eid und wurde gegen die Leistung des halben Bürgergeldes — die andere Hälfte erfreite er mit seiner Braut — als Bürger aufgenommen. Diese Hälfte betrug etwas über 11 Thaler. Hiervon zahlte er zunächst 5 Thaler; für die übrigen 6 verbürgte sich der Schwiegervater. Sie wurden mit je 3 Thaler im Mai 1706 und am 3. März 1713 abbezahlt.[2] Am 7. Trinitatissonntage, den 10. Juli 1701 hielt der Bräutigam seinen damals noch sehr feierlich begangenen ersten gemeinsamen Gang zum heil. Abendmahl mit seiner Braut, ‚Maria' Reinecken.[3] Zwei Tage darauf, am 12. Juli, fand die Trauung statt.[4]

Nicht lange nach dieser sömmerlichen Hochzeitsfeier vertauschte Eckelt seine Stelle im Sachsenlande mit einer Anstellung im heimischen Thüringen und zog mit seiner Neuvermählten als Organist an der Dreifaltigkeitskirche nach Sondershausen, wo der im Jahre 1697 in den Reichsfürstenstand erhobene Christian Wilhelm Hof hielt. Auf diesen folgte von 1721 an dessen musikliebender Sohn Günther der 41.

Mit großer Befriedigung konnte E. auf seine vierjährige wernigerödische Wirksamkeit zurückblicken. Gerber, der die reichhaltigen eigenen Aufzeichnungen des Künstlers benutzte, bezeugt, daß E. sein Amt daselbst mit Beifall bekleidet habe. Er zog aber auch die Aufmerksamkeit Auswärtiger auf sich, die, um ihn zu hören, nach Wernigerode kamen.[5]

Es fehlt auch nicht an bestimmten Andeutungen über die Früchte seiner Wirksamkeit in Wernigerode.

Daß er in der Orgelkunst Schüler herangebildet habe, sehen wir an einem Matthias Reinecke, der zweimal die Organistenkunst erlernt, aber aus Noth etliche Jahre sein Brod auf andere Weise verdient hatte und sich im Jahre 1731 nach dem Ableben des Organisten Burmeister zu S. Silvestri in Wernigerode um dessen Stelle bewarb.[6] Da er ein wernigerödisches Landes- und Bürgerskind war

---

[1] Andres Reineke aus Gröningen wird 1651 Bürger in Wern.; Matth. R., Eckelt's Schwiegervater, des Andreas S., leistet am 29. Dez. 1682 den Bürgereid. 2. Wern. Bürgerbuch v. 1624—1682 im Stadtarchiv.

[2] Drittes Bürgerbuch von 1683—1742 S. 172. Hier erscheint der Familienname noch einmal in der Gestalt Eckolt.

[3] Beichtregister der U. L. Frauengemeinde.

[4] Kirchenbuch der U. L. Frauengemeinde von 1666 ff

[5] Gerber a. a. O. Sp. 373.

[6] Wernigerode, 9. Mai 1731 und M. R. an Gutjahr. Er wohnte damals zu Nordhausen am Petersberge in der Webergasse. Orgelbestall. zu S. Silv. in Wern. B. 46,2.

und den Vor- und Zunamen von Eckelt's Schwiegervater trug, so werden wir ihn für E's Schwager ansehen dürfen.

Aber wichtiger als diese Spur eines Schülers ist eine andere Beobachtung, daß wir nämlich keine Zeit kennen, in der man so viel Opfer für neue Orgeln in den wernigerödischen Gemeinden darbrachte, als unmittelbar oder doch in der nächsten Zeit nach Eckelt's Abgang. Zunächst sei erwähnt, daß gleich im Jahre 1702 der Wernigeröder Bodinus als Pastor in Silstedt für die dortige Kirche eine erste kleine Orgel oder Positiv beschaffte.[1] Sodann aber wurden beide Orgeln, welche Eckelt bedient hatte, entweder mit großen Kosten gebessert oder erneuert. Die Hauptorgel in der Liebfrauenkirche wurde im Jahr 1705 bis 1707 durch eine neue ersetzt, wofür der Meister, Christoph Concius oder Kuntze aus Halberstadt, abgesehen von dem Unterhalt für sich und seine Gesellen und außer dem ihm überlassenen alten Werke, 820 Thaler erhielt.[2]

Aber auch die Nöschenröder, die sich bei Eckelt's Bestellung anfänglich so schwierig gezeigt hatten, ließen sich ihr Orgelwerk etwas kosten. Schon ein Jahr vor der städtischen Liebfrauengemeinde, 1704, ließen sie dasselbe fast ganz erneuern, wofür der Meister, abgesehen von seiner und seines Gesellen Verpflegung, 185 Thaler erhielt.[3] Wieder etwas früher, im Jahre 1703, begannen bedeutende Arbeiten an der Orgel der Oberpfarrkirche, wobei auch Christoph Kuntze thätig war.[4] Während diese Arbeiten bis 1712 dauerten, der Superintendent Neuß sich selbst, wie erwähnt, eine kleine Handorgel bauen ließ[5], ist noch zu erwähnen, daß zu S. Silvestri von 1719 bis 1722 schon wieder ein bedeutender Orgelbau unternommen wurde.[6] Wenn wir zu S. Johannis in der Neustadt damals von keinem solchen Orgelbau zu berichten wissen, so ist zu bemerken, daß von 1666 bis 1667, also dreißig Jahre vor Eckelt's Amtsantritt, hier eine gründliche Herstellung der Orgel durch Meister Friedr. Besser in Braunschweig stattgefunden hatte. Im Jahre 1718

---

[1] Aufzeichnungea in einem Quartbande in der Kirchenregistratur zu Silstedt.

[2] Delius, Marienkirche S. 20 f.

[3] Delius, S. Theobaldikirche, Wern. Intell.-Bl. 1831, S. 183.

[4] Vergl. diese Vierteljahrsschrift. V (1889) S. 577.

[5] So erklärt sich's, daß damals der Orgelmacher Joh. Christoph Kunschius aus Halle (!) sich zunächst als Witwensitz für seine Frau ein Haus bei der Oberpfarrkirche zu Wernigerode zwischen dem kleinen Gadenstedtschen Hause und der Stadtmauer erwerben konnte, das er am 30. Mai 1716 wieder an den gräfl. Kammerdiener Hirschfeld für 322 Thaler veräußerte. B. 47, 1. Fürstl. H.-Archiv.

[6] Vierteljahrsschr. V, S. 577.

wurde dann mit Meister Aug. Friedr. Rüdiger ein Vertrag wegen neuer Bemalung der Orgel für 45 Thaler geschlossen.[1]

Zwar können wir dieses lebhafte Interesse der Wernigeröder für ihre Orgeln nicht allein auf Eckelt zurückführen, sondern neben ihm gebührt dem Superintendenten Neuß und Männern wie Gutjahr und Sinn hieran ein Verdienst; aber als Meister der Orgelkunst und des koloristisch reichen Spiels kommt doch gewiß der Schützling des Superintendenten in erster Reihe mit seiner unmittelbaren Wirkung in Betracht.

Eckelt's unmittelbarer Nachfolger als Organist bei der Liebfrauenkirche wurde noch im Jahre 1701[2], sein Mitbewerber, der vollständig gleichaltrige Nöschenröder Joh. Heinrich Genzel, der aber schon am 8. April 1702, erst 29 Jahr alt, verstarb[3], worauf dann diese Stelle dem nächsttüchtigen Theilnehmer an der Organistenprobe im Mai 1697, dem Andreas Heßling aus Derenburg, zufiel.[4]

Noch einmal machte Eckelt den Versuch, ein Organistenamt in Wernigerode zu erlangen. Als nämlich im Jahre 1718 wegen Unvermögens des alten Organisten Just. Christoph Sumburg die Erledigung von dessen Stelle zu S. Silvestri in naher Aussicht stand, suchte er diese zu erlangen. Ihn bestimmten dabei verschiedene äußere Rücksichten. Durch das im Jahre 1714 erfolgte Ableben seines Schwiegervaters[5] war ihm ein kleines Vermögen zugefallen. Da nun nach den damaligen Rechtsverhältnissen von allem nach auswärts gehenden Vermögen eine überaus große, lästige Steuer oder Abzugsgeld (Drittepfennig) gezahlt werden mußte, so suchte E., der ja wernigerödischer Bürger geblieben war, sein ‚Bißchen Erbtheil' unverkürzt zu erhalten. Dazu kam, daß seine Frau, als echte Harzerin und Wernigeröderin, bei dem Wasser von Sondershausen nicht gesund werden konnte und sich nach dem wernigerödischen zurücksehnte und nach ihrem ‚Vaterlande' verlangte.[6] Sein und seiner Frau Wunsch ging jedoch nicht in Erfüllung und Christoph Joach. Burmeister, bisheriger Organist in der Neustadt, rückte in jene Stelle ein.

---

[1] Acta, Orgelbau und Glocken zu S. Joh. in der Neustadt 1666—1789 betr. in der Pfarr-Registratur.

[2] Nicht erst 1703, wie Gerber a. a. O. Sp. 373 sagt, ging E. nach Sondershausen.

[3] Delius, Marienkirche S. 68.

[4] Ebendas. Heßling verstarb 1723.

[5] Er starb 62 J. 11 Wochen 3 T. alt und wurde durch das ganze Ministerium begraben.

[6] Joh. Val. E. Sondershausen d. 19. Aug. 1718 an den Superint. Gutjahr. Wern. B. 46, 2 Organisten-Besetzung in der Stadt.

So blieb denn E. in Sondershausen bis an sein Lebensende, das am 18. Dezember 1732 erfolgte. Wie das Kirchenbuch der Dreifaltigkeitsgemeinde sagt, verstarb Herr J. V. E., wohlbestallter Stadtorganist, in seinem Heilande und Erlöser sanft und selig. Eine Leichenpredigt wurde auf ihn nicht gehalten, dagegen wurde er als Kirchendiener mit der ganzen Schule und Musik kostenfrei zur Erde bestattet.[1]

Die amtliche Hinweisung auf sein frommes christliches Ende ist keine leere Form und Redensart, vielmehr war E. in seinem Dichten und Trachten eine sinnige beschauliche Natur. Er übte seine Kunst nicht etwa bloß zufällig in der Kirche, sie war vielmehr ganz dem Heiligen und Göttlichen geweiht. Die größte musikwissenschaftliche Arbeit seines Lebens, die ihn lange beschäftigte und von der im Jahre 1724 schon ein hoher Stoß geschriebener Hefte vorlag, war seine Musiklehre. Er sagt mit Bezug darauf gelegentlich selbst: »Ein mehreres wird in meinem Traktat vorfallen *de Musica*, welcher durch das Licht der Gnade Gottes in der Vereinbarung der musikalischen Proportion erscheinet und durch die heilige Schrift bekräftiget wird.«[2] Ein bestimmtes Urteil vermögen wir über dieses Werk nicht zu geben, da die Handschrift verloren ging, aber nach dem, was wir darüber hören oder aus seinen eigenen Worten schließen können, suchte E. den Gedanken von einer heiligen Harmonie der Töne und Tonverhältnisse, die sich schon bei Pythagoras angedeutet findet, in sinniger Weise durch die ganze heilige Schrift alten und neuen Testaments durchzuführen.[3]

Vor allen Dingen war E. aber praktischer Musiker als Meister des Orgelspiels und suchte mit verschiedenen Zeitgenossen die Mängel dieses königlichen Instruments zu verbessern. Wie wir sehen, war er aber auch seit jungen Jahren Tonsetzer, doch ist durch die Ungunst der Umstände davon nichts an die Öffentlichkeit gelangt. Druckfertig hinterließ er außer verschiedenen Orgel- und anderen Instrumentalstücken eine vollstimmige Passion und eine Sammlung von geistlichen Arien oder Liedern mit Begleitung zweier Violinen. Von theoretischen Schriften vollendete er: 1) *Experimenta musicae geometrica* 1715, 2) Unterricht eine Fuge zu formiren 1722, 3) Unterricht, was ein Organist wissen soll. Wenn Gerber bemerkt, daß Zeit und Ort ihn verhindert hätten, diese Werke gedruckt zu sehen[4], so soll dem zwar

[1] Herr P. F. Apfelstedt in Sondershausen, 3. Nov. 1891 aus dem Kirchenbuche.

[2] Gerber Sp. 373.

[3] Vgl. auch Gerber Sp. 374.

[4] Gerber Sp. 373.

nicht widersprochen werden, doch ist zu bemerken, daß es zu seiner Zeit sowohl in Wernigerode als in Sondershausen bereits Druckereien gab; sie waren aber für musikalischen Notendruck nicht eingerichtet. Für die Musikgeschichte wurde Eckelt's litterarische Thätigkeit noch lange nach seinem Tode dadurch von Bedeutung, daß fünfundfünfzig Jahre später der Hoforganist Ernst Ludwig Gerber seine musikalische Büchersammlung, die, wie dieser meint, für die damalige Zeit als vollständig gelten konnte, von den Erben erwarb und nun die in jedem Bande derselben fleißig beigeschriebenen Anmerkungen, die von seiner Aufmerksamkeit und seiner Einsicht zeugten, für das äußerst schätzbare »Histor.-Biogr. Lexikon der Tonkünstler« verwerthete.

Dienstanweisung für den Organisten an der Stadtkirche zu Unser Lieben Frauen in Wernigerode 1618.

Commendari Beckero futuro nostro organico.

1. *Pietatem in Deum, quo cultus divinus omnis et ipse christianismus.*

2. *Observantiam atque obedientiam erga*[1] *utrumque magistratum politicum*[2] *et ecclesiasticum cum in genere tum in specie ut et in cives huius loci.*

3. *Modestiam publice et privatim decentem servienti templo.*

4. *Diligentiam in officij partibus prestandis, quo cura justa exercitij musici, non lædendi operis organici, describendi cantiones corales et figurales usitatas et arte compositas, prout anni tempus poscit.*

5. *Ut sit contentus salario nostri templi, ut antecessores fuere.*

Dabei ist nachträglich bemerkt: *Specificetur* 12 fl. alle 4 tal, 15 fl. zu rathause.

6. *Ut vitet omnem scurrilitatem*[3], *clamores, tumultus nocturnos, petulantiam etc., sodalitia effera, impia atque scelerata.*

7. *Servitus ipsius sit annua et nobis mutabilis, mutanda quoties hisce legibus non iniquis studuerit esse exproposito contrarius renunciabimus.*

Rathshandelsbuch vom Jahre 1598 ff. im Stadtarchiv zu Wernigerode Bl. 83[b] mit einem lose beiliegenden Blatte.

---

[1] So statt *ergo* der Handschr.

[2] So statt *politium.*

[3] Darüber steht: *quamlibet* (?) vnd wildigkeit.

Puncten welche der Organist bei seiner annehmung zusagen vndt vnterschreiben mueß.
(1626).

1. Daß er sich eines Christlichen Gottsehligen Lebens vndt wandelß befleißigen vndt also ein Kirchendiener, welche andere (!) billigk mit einem gueten Exempell vorgehen sollen, erzeigen wolle.

2. Daß gegen seinem vorgesatztem Pfarhern vndt deßen Collegen, so woll auch gegen die Herren E. Ehrnvesten Rahts sich ererbietigk vndt gehorsamblich zu iederzeit erweisen.

3. Daß wan der Pfarher irgents nach gelegenheit der Zeit einen oder den andern *hymnum*, gesangk vndt Psalm zu singen oder sonst die Ceremonien im singen vndt schlagen abzukurtzen befehlen wurde, demselben also nachzukommen.

4. Mit dem *Domino Cantore* auch iederzeit in gueter Correspondentz zueleben vndt alle Son: vndt Festage zuvor sich mit demselben grundtlich zu bereden, waß er an *Responsorio*, *Introitu*, *himnis*, Psalmen, *Tonis*, *Muteten*, Mißen oder derogleichen singen wolten, eß [sei][1] *Choralis* oder *Figuralis Cantus*[2], waß er nicht habe, solches zeitig genug zuvor absetzen vndt solche muehe des absetzens sich im geringsten nicht verdrießen laßen, damit also ein fein *harmonia* vndt gleichstimmigkeit zwischen der Orgeln vndt dem Chor erhalten vndt der liebe Gottesdienst mit desto mehrer Zier vndt andacht verrichtet werde.

5. Daß er im gebrauch der stimmen im schlagen zue iederzeit abwechseln vndt dem heraußgegebenen verzeichnuß nach deß Orgelmachers sich gemeß verhalten.

6. Weill die Schnarwerke vndt Broststimmen sich leicht verstimmen, daß er alle Sonnabendt, sonderlich wen es vnbestendigk gewitter ist, vmb ein vhr neben seinem *Calcanten* für der vesper in die Kirchen kommen, solche durchlauffen vndt reinlich wieder zurecht stimmen.

7. Daß er ohne vorbewußt vndt vrlaub des *Pastoris* keinen Sonnabendt oder Sontagk verreisen oder abwehsent sein soll, damit vff den begebenden nohtfal im verreisen oder sonsten man sich darnach zu richten wiße.

8. Soll auch in seinem abwesen keinen anderen frembden vndt zue zeiten vngeubten Organisten ohne vorbewust des Hern Pfarhers auffstellen, sintemahl daß Orgellwerck dießer Kirchen vndt gemeine

[1] sei fehlt in der Hdschr.
[2] Hdschr. *Cantur*.

ein großes kostet vndt durch einen vnerfahrnen leicht verderbet werden köndte.

9. Da er auch kunfftigk *discipulos* haben wurde, dieselbe nicht jhres gefallens auff der Orgell allein gebahren laßen, sondern iederzeit dabei sein, damit durch deroselben verwahrlosung der Orgeln kein schade zugezogen werde.

10. Zue Winters Zeit soll er auff daß Feur, Lichtt vndt Kohlen fleißig achtung geben, damit wen der Gottesdienst auß ist, daß feuer nicht stehen bleibe, vndt weill es an allen ohrten holtzwerck vndt bretter sein, dadurch schade entstehen, sondern dem *Calcanti* befehlen, das er die Feurpfanne iederzeit in deß *Aeditui* hauß tragen vndt daselbst wieder holen muste.

11. Dem *Calcanti* zue befehlen, daß er die Flugell ahn der Orgell zu iederzeit an der Orgell nach geendigten Kirchen-*Ceremonien* zuethue.

12. Wan die *copulation* vndt treuw[1] zueschlagen er gebehten wirdt, alßdan mit dem ienigen, alß 1 ohrtsthaler, so jhme gesetzt, zufrieden sein vndt keinen vber sein vermuegen waß abfoderen. Will aber einer auß guetem willen ein mehres thuen, daß soll dem Breutigamb freistehen.

13. Weill auch dem Orgellmacher gebuhret, bei liefferung deß wercks in gantzer versamblung E. Ernvest. Wolw. Rahts vndt derer von der Kirchen außgesagt, daß dadurch den Orgellwerken nicht geringe vngelegenheit vndt schade zugetzogen wurde, weill iederzeit viele Leuthe hinauff lauffen, von dem staube, dreck vndt andren, so sich darauf destomehr heuffen, alß soll er die thuer an der Orgell verschloßen zuehalten, auch nicht ohne unterscheit iederman hinauffla ßen, wie dan heutiges fast Schuester, Schneider vndt andere hinauf lauffen; welche aber der Musiken zugethan sein und den Chorum helffen zieren, mit denen hat es ein ander gelegenheit. Damit auch die thuer desto fleißiger zugehalten werden könne, soll dem *Domino*[2] *Cantori* auch ein schlußell zu der Orgell zugestellet werden, daß er könne auff vndt abkommen, wen er wolle, vndt wieder zueschließen.

14. Auf die wohnung deß Organisten soll er auch fleißigk achtung geben, daß durch nachleßigkeit vndt verseumbniß oder durch sein vndt der seinen verwarlosung deroselben kein schade zugezogen wurde, so etwaß daran zu bauwen oder beßern, soll er solches den Bauhern von E. E. Raht anzeigen, die werden woll anordnung davon zu thune wißen.

---

[1] wohl statt trauw.

[2] Hdschr. *Dno*.

15. Da er auch jrgents die wohnung selber nicht bewohnen wurde, soll er ohne vorbewust des Pfarhern vndt E. E. Rahts niemandt hineinsetzen, sondern soll mit deren willen geschehen, damit durch solche heußlinge daß hauß vndt gahrten nicht außgewohnet vndt verwustet vndt also hernach vnnötige bawkosten dem Rathhauße zugezogen werde. Do auch der Organist daß hauß nicht selber bewohnen wurde, sollen Prediger, der Schueldiener Witwen oder den (!) Schuldienern selbst für andern auf den erstfall den vorzugk haben in solchem hauße zu wohnen, doch daß dem Organisten ein billiger haußzinß darvon gegeben werde.

16. So soll er mit der alten besoldung *content* vndt friedtlich sein.

17. Dafern ehr auch zue guetten leuten gefordert werden solte, soll ehr sich gueter *descretion* gebrauchen, außwertigk bezeigen, sich auch in sothanen *Conviviis* alles kartenspiels enthalten[1].

18. Wofern Sie dießem nicht also geleben wurden, wollen Rahtt, *pastorn* vndt Kirchväter alle jehrliches dieselben abzuesetzen befugt sein etc.

Dieße *puncten* getrewlichen zuehalten vndt in acht zu nehmen soll der Organist bei seiner annehmung mit handt vndt mundt zuesagen, darzue jhme auch Gott der her Gluck, Segen und bestendige gesundt verleihe.

Anno etc.

Die Jahr- und Tagzeichnung ist nicht ausgeführt, aber es heißt in der Aufzeichnung weiter: »Den 13. Decembris Anno 1626 ist Johan Becker von Hrn. M. Lyborio Heylio, Pfarhern in der Neustadt, angeben vndt vermeldet worden, daß er von Ihn, den Kirchvetern vndt hern in der Neustadt zu einem Organisten in Johan Rosenthals stelle, so thots verblichen, wieder angenommen, mit pitte, denselben Rahtswegen zu *confirmiren;* seindt Ihme darauf dieße vorgesatzte *puncta* vorgelesen, die er steiff, vehst vndt vnverbruchlich zuehalten angelobet, vndt darnach zue solchem Dienst *confirmiret* worden, vndt *pro salario* zugesaget Sechzigk fl. von der Kirchen zue *S. Johannis*, alle Quartall 15, dan vom Rahthauße *Michaelis* 10 fl. vndt holtzgelde gleichfals vff *Michaelis* 3 fl. Dan werden Ihme gegeben 6 scheffell Rogken von Waßerlehr; dazu will Ihme H. *M. Lyborius Heylius* etzliche Morgen ackers einthuen, solche vermachnuß aber mit ableiben deß herren *pastoris* vndt Organisten zugleich mit erloschen sein soll.

[1] Punkt 17 ist nachträglich von anderer Hand eingeschoben.

In fidem subscripsit Johannes Becker *mpp.*

Eines Erb. vndt wolweisen Radtts beider Städte Werningeroda Priuattsachen vndtt Handelung 1598 ff. Bl. 89 ff. im Stadtarchiv zu Wernigerode.

Johann Becker, von 1617 oder 1618 bis 1626 Organist an der Stadtkirche zu Unser Lieben Frauen, war darauf von 1626 bis 1635 Organist zu S. Johannis in der Neustadt. Während demselben nun die letzteren deutsch abgefaßten »Punkte« bestimmt am 13. Dezember 1626 vorgelegt wurden, so dürfte ihm die vorhergehende lateinische Dienstanweisung vor seiner Annahme als Organist zu U. L. Frauen übergeben und er auf dieselbe verpflichtet worden sein.

Kritiken und Referate.

Wilh. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Freiburg i. Br. Bd. I 1886. Bd. II 1883. Bd. III 1891.

Ueber dem deutschen Kirchenlied hat seit einem halben Jahrhundert ein guter Stern gewaltet, sowohl nach der Seite seines Lebens in der Kirche, wie nach der seiner wissenschaftlichen Erkenntniß. Beides ist natürlich aufs engste verbunden und geht Hand in Hand miteinander. Angesichts einer so hervorragenden wissenschaftlichen Leistung, wie wir sie in dem oben genannten Werke vor uns haben, ist es von Interesse, sich die Wege zu vergegenwärtigen, welche dahin geführt haben. Freilich lassen sich dabei hier nur die obersten Momente der Entwickelung andeuten und nur die wenigen hervorragendsten Arbeiten herausheben.

Wenn man auf die Zustände zurückblickt, in denen die auf diesem Gebiete jedenfalls arg verwüstende Periode des älteren Rationalismus das Kirchenlied hinter sich zurückließ, wie in Auswahl und Textgestaltung so in musikalischer Behandlung der Lieder, so muß man sich gestehen, daß es damals recht fraglich erscheinen konnte, ob es überhaupt noch möglich sein werde, das Kirchenlied aus solcher Verkommenheit wieder zu heben, oder ob es sich um den unaufhaltsamen Verfall einer einst so herrlichen und an Geistesfrüchten so reich gesegneten Erscheinung handle. Wie in der evangelischen Kirche, so fand das Gleiche auch in der katholischen statt, obwohl man sich innerhalb ihrer selbst der täuschenden Vorstellung hingab, durch deutsche Singmessen und neugebackene Liedersammlungen dem deutschen Gemeindegesang vielmehr einen ganz neuen und höheren Aufschwung zu geben. Der dritte Band von Bäumker's Buch wird Gelegenheit bieten, hierauf noch zurückzukommen.

Daß gegen solche Verflachung ein Rückschlag eintrat, ist natürlich an erster und oberster Stelle dem allgemeinen Umschwung zuzuschreiben, der seit den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts in dem religiösen Empfinden eines immer größeren Theiles der Nation eintrat. Eine religiöse Stimmung der Gemüther, aus deren Gluth und Erhebung heraus fromme Sänger wie Arndt und Novalis ihre Lieder erschallen ließen, mußte erst die Kirche erfaßt und durchglüht haben, ehe die Strahlen dieses heiligen Feuers auch die verkümmerte Pflanze des Kirchenliedes zu jungen Trieben und zu neuem Leben erwecken konnten. Aber die Triebe sollten doch nur langsam erstarken und die Früchte der anhebenden Bewegung ließen noch lange auf sich warten. Wohin jedoch die Blicke, die nach der Erleuchtung in diesen Dingen suchten, sich richteten, das erkennt man zuerst in den Arbeiten des jüngsten der Hamburger Rambach, August Jakob, der sich, getrieben von dem allgemeinen Geist der Zeit und auf der andern Seite durch den eigenen milden Geist von dem sich erhebenden heftigen Streit der kirchlichen Richtungen ferngehalten, schon früh hymnologischen Forschungen und Sammlungen zuwandte,

deren bedeutendstes wissenschaftliches Ergebniß seine »Authologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche« ist (6 Bände, 1817—33). Die zwar noch mit ungenügenden Mitteln ausgeführte aber sehr tüchtige Arbeit trug reiche Frucht. Das Wichtigste dabei war die Erkenntniß, daß der Geist des echten evangelischen Kirchenliedes nur da zu finden und zu fassen sei, wo es frisch aus der Quelle hervorsprudelt, zur Zeit der Reformation, im 16. Jahrhundert, und daß es durchaus nöthig sei, diesen Geist erst wieder richtig zu erkennen, ehe man sich an die Verbesserung der Lieder unter den Gesichtspunkten des modernen Geschmackes und augenblicklich herrschender kirchlicher Strömungen heranwage.

Die Texte bildeten ja aber nur die eine Seite des Liedes: daneben standen die Melodien und ihre musikalische Behandlung. Daß auch hier die Gedanken einzelner Einsichtiger sich gleichfalls alsbald der älteren Zeit zuwandten, das zeigt sich m. W. am frühesten an Becker und Billroth's »Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert« (1831). Zu den ersten Quellen stiegen aber sie doch nicht wieder hinauf, sondern es sind hauptsächlich 4stimmige Liedersätze von Seth Calvisius und Hermann Schein, also schon der Zeit um 1600 angehörend, welche hier mitgetheilt werden. An dieser Seite der Sache sah es aber fast noch schlimmer aus, als an der der Texte, denn um 1830 herrschte über die Beschaffenheit der Musik im 16. Jahrhundert, von der doch hierbei ausgegangen werden mußte, noch ein fast völliges Dunkel bei unseren Musikern. Doch nahm beides gleichzeitig einen stetigen und glücklichen Fortgang. Um was es sich in Betreff der Texte zunächst vor Allem handelte, das war Einsicht in das Wesen des Volksliedes und des Volksthümlichen oder, wie man sagen möchte, ein Einblick in das wahre Leben der Volksseele. Nicht ohne Ergötzen liest man in den Vorreden mancher katholischer Gesangbücher des 18. Jahrhunderts, welche Bäumker in der Einleitung zu seinem 3. Bande mittheilt, wie vergebens und unter wie falschen und beschränkten Gesichtspunkten die Verfasser sich bemühen, festzustellen, was volksthümlich sei und wie darum das kirchliche Volkslied beschaffen sein müsse. Franz Berg, der Verfasser von »Liedern zum katholischen Gottesdienste« (1781, l. c. S. 129 f.) meint bei Untersuchung der Forderung der »Deutlichkeit«, die man stets als eine Hauptforderung für das volksthümliche Kirchenlied aufstelle, man komme schließlich zur Einsicht, daß der mangelhaft gebildete Verstand des »Publikums« auch für das deutlichste Lied noch nicht ausreiche und daß man daher damit anfangen müsse, die Köpfe vorher durch bessere Einrichtung der häuslichen und öffentlichen Erziehung empfänglich zu machen, ehe man dem Publikum bessere Lieder gebe. — Seit Herder begannen aber die Begriffe sich zu klären. Die Grimm's führten uns zu den altdeutschen Wäldern zurück, in denen wir die längst entschwundenen Jahrhunderte heimlich belauschen konnten. »Des Knaben Wunderhorn« erschloß im schlichten Liede des Volkes eine ungeahnte, ja überwältigende Fülle der Poesie, die gleich einem verjüngenden Lebenselixir die Adern der poetisch Schaffenden wie poetisch Genießenden durchdrang. Manch andres folgte als neue Stoffsammlung nach, aber erst Uhland's Meisterwerk führte zu voller Klärung und Erkenntniß. Die beiden Bände seiner Volkslieder erschienen 1844 und 1845; sie bilden das Ergebniß einer tief in das Wesen und in die Geschichte des Volksliedes eindringenden Untersuchung. Uhland machte es aber in seiner wortkargen Art (seine erläuternden Anmerkungen wurden erst mehr als 20 Jahre später gedruckt) selbst den Forschern nicht leicht, die Resultate seiner Studien im Einzelnen zu erkennen. Gleichwohl erreichten sie dies vielleicht um so sicherer, weil es nur durch nachforschende Arbeit möglich war. Es stand nun klar vor Augen, in welchem Sinne in Deutschland das 15. und 16. Jahrhundert den letzten Höhepunkt des älteren Volksliedes bildete und worin auf diesem Höhepunkt die charakteristischen Merk-

male des Volksliedes bestanden. Das war aber eben auch für das Kirchenlied um so wichtiger, weil Luther das ältere geistliche Lied, an welches er anknüpfte, vom 15. Jahrhundert überkam und weil er selbst, indem er das geistliche Lied zu seinem Kirchenlied erhob, sich dabei an das in ihm selbst lebende Volkslied des 16. Jahrhunderts anschloß. Jetzt also vermochte die Forschung auch weiter zu erkennen, worin und wie weit das neue evangelische Kirchenlied sich über die Natur des Volksliedes, aus dem es erwuchs, als eine veredelte und höhere Art erhob. Dieser Forschung und der dafür unentbehrlichen Stoffsammlung in kritischer und geschichtlicher Durcharbeitung galten Philipp Wackernagel's an umfassendem Fleiß und peinlichster Sorgfalt des Einzelnen unübertroffene Werke: »Das deutsche Kirchenlied von M. Luther bis auf Nic. Hermann und Ambros. Blarer« (1841), die »Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert« (1855) und abschließend: »Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts« (5 Bände, 1864—77). Dem zur Seite entwickelte sich in drei Auflagen (1847, 1852—53 und 1866—77) E. E. Koch's höchst schätzenswerthe »Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche« von seinen ursprünglichen 2 zu 8 Bänden und A. F. W. Fischer ließ (1878—79) als nützliches Nachschlagebuch sein »Kirchenlieder-Lexikon« über ca. 4500 Lieder folgen. So lag nun auf diesem Felde nicht nur der Forschung ein ausgezeichnetes Material vor, sondern es waren damit vor Allem auch der praktischen Besserung der herrschenden Zustände die Wege gebahnt. Schon 1832 hatte in Hamburg der durch Rambach gegebene Anstoß zu der unter seinem Vorsitz ausgeführten Abfassung eines neuen Gesangbuches geführt, welches 1842 eingeführt wurde, wohl das erste, in welchem mit Bewußtsein, wenn auch noch in zaghafter Weise, die neu gewonnenen Gesichtspunkte zur Anwendung kamen. Vorangegangen war man übrigens schon in Berlin und an anderen Orten mit der Beseitigung der rationalistischen Gesangbücher und es begann nun eine Reform der Gesangbücher, die in immer mehr bewußter Weise, hier mehr, dort minder radikal — ein bestimmtes Ziel verfolgt und welche bis heute ihren Abschluß für das ganze evangelische Deutschland noch nicht gefunden hat. Eine Reihe trefflicher Forscher und Männer griffen in sie ein: Göring, Layritz, Cuntz, Tucher, Wiener, Stier, Grüneisen, Geffcken, Victor Strauß u. A. Seit 1854 stand in der Mitte dieser Bewegung das in diesem Jahre von der »Evangelischen Kirchenkonferenz zu Eisenach« herausgegebene, also unter amtlicher Empfehlung erscheinende »Deutsche evangelische Kirchen-Gesangbuch in 150 Kernliedern«, die als der allen Gesangbüchern gemeinsam zu machende Grundstock gedacht waren. Zuerst schlug diesen Weg im engen Anschluß an die Kernlieder das treffliche bairische Gesangbuch ein, gedruckt schon im gleichen Jahre 1854. Andere folgten, doch ist bisher der Erfolg hinter der Absicht leider noch immer weit zurückgeblieben.

In genauer Parallele hierzu entwickelte sich die musikalische Seite der Sache. Für die vorhin ausgesprochene Behauptung, daß unseren Musikern um 1840 im Allgemeinen noch jede Vorstellung von der Musik des 16. Jahrhunderts und jedes Interesse für sie gefehlt habe (nur die Münchner Aiblinger und Ett machen hiervon eine rühmliche Ausnahme), ist es ganz bezeichnend, daß nicht durch Musiker, sondern durch zwei Juristen und einen Geistlichen die Bahn ins gelobte Land der Palestrina, Senfl, Lasso und des ersten evangelischen Kirchengesanges gebrochen werden mußte, von Winterfeld, dessen großes Werk: »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes« 1843—47 erschien; Fr. Layritz mit seinem »Kern des deutschen Kirchenlieds von Luther bis Gellert« (1844) und Frhr. von Tucher mit seinem »Schatz des evangelischen Kirchengesangs im

ersten Jahrhundert der Reformation« (dem ein Probeheft mit 42 Liedern schon 1840 vorangegangen war). Die erste praktische Wirkung war die, daß in Baiern (wo Tucher wie Layritz zu Hause waren) das Konsistorium sich zu dem Versuch der Wiedereinführung rhythmischen Gesanges entschloß. Johannes Zahn, der schon seit 1846, damals noch auf dem Predigerseminar zu München, an den Arbeiten Tucher's u. A. teilgenommen hatte, ward 1847 mit den Vorarbeiten und Einleitungen dazu betraut. Ueberraschend schnell und leicht, wenn auch nicht ganz ohne leidenschaftlichen Widerspruch, gelangen die Versuche, und schon 1854 konnte das von Zahn bearbeitete »Vierstimmige Melodienbuch« zum neuen bairischen Gesangbuch erscheinen. Auch die Eisenacher Kirchenkonferenz nahm sich aber der Sache an und ließ den 150 Kernliedern das »Melodienbuch des deutschen evangelischen Kirchen-Gesangbuches für Orgel und Chorgesang« bearbeitet von Tucher, Faißt und Zahn folgen (1855). — Inzwischen war auch die Musikwissenschaft der Bewegung nachgekommen; Bellermann erschloß in seinen theoretischen Arbeiten, welche hauptsächlich dem 16. Jahrhundert galten, die Schätze der alten Musik und erzog eine Schaar musikalisch wie wissenschaftlich wohlgeschulter Jünger. Auf den Chören der katholischen Kirchen, hie und da auch durch evangelische Kirchenchöre und in den Koncertsälen lebten die alten Meister wieder auf und es verbreitete sich eine klarere Anschauung von der wirklichen Beschaffenheit der alten Melodien und ihrer harmonischen Behandlung durch die Meister des alten Styles. Auch dem Volksliede des 15. und 16. Jahrhunderts in seinen Melodien und ihrer kontrapunktischen Verarbeitung wandte die Forschung sich mehrfach mit Vorliebe zu.

Ueberblicken wir nun aber diese Reihe eifriger und fruchtbarer Arbeit, so werden wir gewahr, daß unter denjenigen Vorarbeiten, deren es mit Nothwendigkeit als festen Fundamentes bedarf, immer noch eine und zwar eine überaus wichtige auf sich warten ließ: nämlich eine nach Möglichkeit und nach den Umständen vollständige Sammlung der Melodien des Kirchenliedes, aus denen die älteste urkundliche Form und die weitere Geschichte der einzelnen Melodien, ihre Erfinder, ihr Auftauchen und Verschwinden oder ihre Wandlungen bis auf die Gegenwart zu ersehen waren. Die bisher genannten Sammlungen enthalten unbeschadet ihrer sonstigen Vortrfflichkeit doch stets nur eine Auswahl von Melodien und fassen auch für diese beschränkte Zahl nur einzelne Seiten der angedeuteten Aufgabe ins Auge. Merkwürdiger Weise griff nun grade hier die katholische Kirche zuerst ein, welche zwar von der bisherigen Bewegung in der Gesangbuchfrage nicht ganz unberührt geblieben war, aber ohne in bedeutenden Arbeiten daran theilzunehmen. Im Jahre 1862 erschien der erste Band eines Werkes von Karl Severin Meister: »Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts«, welches für diese wichtige Periode des katholischen deutschen Kirchenliedes die Aufgabe zu lösen unternahm. Indem der Verfasser sich der herkömmlichen Eintheilung der katholischen Ritualbücher in das *de tempore et de sanctis* anschließt, bringt er in den 311 Nummern dieses ersten Theiles das sogenannte *de tempore*, die Festlieder von Advent bis Trinitatis nebst dem Fronleichnamsfest und Altarssacrament mit einer ausführlichen und gehaltreichen Einleitung, der es nur zum Schaden gereicht, daß der Verfasser in der Frage nach Luther's Verdiensten um das Kirchenlied in einer thörichten Polemik befangen ist. Wenn ihm dabei die richtigen Gesichtspunkte entgehen, so muß man allerdings gerechter Weise anerkennen, daß es der älteren herkömmlichen Auffassung der Hergänge auf unserer Seite nicht besser ging und daß ihre Irrthümer die Katholiken wohl in die entgegengesetzten hineintreiben konnten. Denn wenn bei uns die populäre Ansicht sich ungefähr dahin zusammenfassen ließ: Luther habe das Kirchenlied

erdacht und gemacht und seit 1524 haben seine Gemeinden es gesungen, so geht das an den entscheidenden Punkten der Frage eben so blindlings vorbei, wie wenn der Katholik darauf entgegnete: das geistliche deutsche Lied wurde seit alter Zeit vom Volke gesungen, Luther fand es in Menge vor, auch im kirchlichen Gebrauch war es zugelassen und Luther that nichts, als es nach seinem Kopfe umzumodeln. Der Streit darf wohl durch die in voller Sachkunde und mit einem durch Parteilichkeit nicht mehr getrübten Blicke geschriebenen Einleitungen des Bäumker'schen Werkes auch für die katholische Seite für abgethan gelten und der Evangelische wird nur gegen Einzelheiten der Bäumker'schen Aufstellungen Einwendungen zu erheben haben. Darauf einzugehen ist hier nicht der Ort; wohl aber ist es angezeigt, den eigentlichen Kernpunkt der ganzen Sache einen Augenblick ins Auge zu fassen, denn es hängen wichtige Fragen damit zusammen, und er ist vielfach auch auf unserer Seite nicht in seiner eigentlichen Bedeutung erkannt, während Bäumker ihn richtig andeutet[1], indem er darauf hinweist, daß Luther das geistliche deutsche Lied zum Bestandtheil der Liturgie und erst dadurch im Sinne unserer Kirche zum Kirchenlied machte.

Alleiniges Subjekt der Messe, des Hauptgottesdienstes, ist in der katholischen Kirche der Priester. Der Gottesdienst besteht in einer von der Priesterschaft, die dabei theilweise vom Chor vertreten wird, vollzogenen Handlung. An die Stelle dieser Ordung wieder die der Urkirche zu setzen, vermöge deren vielmehr die Gemeinde, zum Theil vom Priester als ihrem Wortführer vertreten, das Subjekt der gottesdienstlichen Handlung ist, das war der leitende Grundgedanke Luther's. Die Form, in der sich diese gottesdienstliche Handlung vollzieht, ist nun aber die Liturgie. Daraus folgt, daß die Gemeinde, wenn sie sich fortan wieder als den Träger dieser Handlung fühlen und erweisen sollte, auch einen Antheil an der Ausführung der Liturgie haben mußte, wobei nun auch sie sich, so weit es angemessen schien, vom Chor vertreten lassen konnte. Luther wollte zu solchem Zweck nicht neue Bestandtheile in die Liturgie einflechten, sondern nur die dazu geeigneten Stücke der Liturgie in solche Form bringen, daß sie der Gemeinde, also dem Volk, zum ächten Ausdruck des eigenen Wesens dienen könnten. Die Quelle, aus der er eine solche Form abzuleiten habe, erkannte er in dem älteren, namentlich auch im 15. Jahrhundert in reicher Blüthe stehenden geistlichen deutschen Volksliede, welches ja in einzelnen Fällen und an einzelnen Orten schon Einlaß in die Kirchenthüren gefunden hatte, nicht zwar als Bestandtheil der Liturgie, sondern als bescheidener Begleiter bestimmter liturgischer Gesänge, des *Grates nunc omnes* zu Weihnacht, des *Victimae paschali* zu Ostern, des *Veni sancte spiritus* zu Pfingsten u. a. (vgl. Bäumker, Bd. II, S. 11 f.) Auch diese Sitte eines begleitenden deutschen Parallelgesanges ließ Luther nicht nur zu, sondern verallgemeinerte sie für diejenigen Kirchen, in denen der lateinische Chorgesang

[1] »Wenn demnach Wackernagel, der gründlichste Forscher auf dem Gebiete des deutschen Kirchenliedes, meint, in der Zeit vor der Reformation könne von einem deutschen Kirchenliede in dem Sinne, welchen wir seit der Reformation mit diesem Worte verbinden, nicht die Rede sein, so hat er vollständig recht, wenn er damit sagen will, daß erst seit Luther das deutsche Kirchenlied allmählich zum officiellen liturgischen Gesang der protestantischen Kirche erhoben wurde.« Nur gegen das »allmählich« ist doch zu bemerken, daß die Durchführung dieser Einrichtung allerdings erst sehr allmählich vor sich ging, auch nur gehen konnte, theils weil es an den nöthigen Liedern noch fehlte, theils weil die Erziehung der Gemeinden zum Gesange der Lieder nur langsam, d. h. erst im Verlaufe fast eines Jahrhunderts durchgeführt werden konnte; daß aber Luther's That grade in der grundsätzlichen Einfügung der Lieder in die liturgische Ordnung bestand.

bestehen blieb. Im Übrigen aber setzte er das deutsche Gemeindelied als gleichwerthigen Bestandtheil an Stelle des betreffenden lateinischen Textes und dies bildet fortan den Antheil der Gemeinde an der Ausführung der Liturgie als der Form, in der die gottesdienstliche Handlung, vor allem die Messe, sich vollzieht.

Daß das infolge des großen Eindruckes des lutherischen Liedersingens auf die Gemüther nun alsbald auch eifriger gepflegte katholische Kirchenlied niemals die gleiche gottesdienstliche Stellung eingenommen hat, braucht kaum gesagt zu werden. Wer von dem, was in dieser Hinsicht geworden ist und besteht, keine Kunde hat, kann sich in der ersten besten katholischen Kirche, in der überhaupt während der Messe das deutsche Gemeindelied gesungen wird, von dem Sachverhalt überzeugen: das Lied greift in die Handlung nicht ein, sondern steht einfach daneben: während des Eingangsliedes liest (»betet«) der Priester den lateinischen Introitus mit den ihm voraufgehenden liturgischen Stücken; während des Glaubensliedes liest jener das lateinische *Credo*; während der Priester das lateinische Evangelium liest, singt die Gemeinde ein Sonntagslied u. s. w. Das Lied hat hier immer nur die Aufgabe, die passive Theilnahme der Gemeinde an der priesterlichen Handlung zu beleben, mehr als etwa das stille Lesen in einem Gebetbuch es thut und ihr zugleich durch den Inhalt des Liedes einigen Anhalt für den Inhalt der Liturgie zu geben. In dem ältesten katholischen Gesangbuch, dem Veheschen von 1537 (s. Bäumker, B. 1, S. 65, 124, 187) erscheint übrigens das Lied ausschließlich als Predigtlied, »vor und nach der Predigt« gesungen. Die Predigt aber steht ganz außerhalb der Liturgie. In älteren Zeiten wurde sie sogar vorzugsweise außerhalb der Kirchen gehalten. Ihre Einschiebung in den kirchlichen Gottesdienst fand in der katholischen wie in den Reformationskirchen und findet in den katholischen noch heute auf die verschiedenste Weise statt. Bald bildet sie einen ganz außerhalb der sonstigen Liturgien stehenden Predigtgottesdienst, so z. B. auch auf unserer Seite in den Predigtämtern der Nürnberger Kirchen (vgl. Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten z. B. S. 141, hier freilich mit einem kurzen liturgischen Officium *ante concionem* ausgestattet; der Hauptgottesdienst folgt dann *post concionem* als »Tag-Amt« nach), so heute z. B. in München und vieler Orten; bald wird sie nach der (liturgischen) Vorlesung des Evangeliums, bei uns fast überall zwischen *Credo* (bei ausfallendem *Offertorium*) und Präfation in die Liturgie eingeschoben. Stand sie allein, so war eine Einrahmung durch Lieder um so natürlicher; wird sie eingeschoben, so kann man eben sowohl auch die sie einrahmenden Lieder mit einschieben. Bäumker glaubt (Bd. II, S. 12 f.), diese Sitte sei schon vorreformatorisch. Die beiden von ihm angeführten Beispiele beziehen sich doch nur auf das einzelne Lied »Christ ist erstanden«, welches man hier und da vor der Predigt anstimmte, und wenn die Salzburger Provinzialsynode von 1569 das Singen vor und nach der Predigt eine alte Gewohnheit nennt, so waren seit dem Erscheinen von Vehe's Gesangbuch damals schon 32 Jahre ins Land gegangen. Andere Belege dafür sind mir nirgends begegnet, falls man nicht, was doch nicht wohl geht, etwa den Umstand dafür anführen wollte, daß grade schon älteste Lutherische Kirchenordnungen solche Predigtlieder anordnen. Es kommt übrigens herzlich wenig darauf an, wem hier die Priorität gebührt und ich selbst sehe in der That keinen Grund, wenn Bruder Bertold aus der Linde herab predigte, warum die vielen Tausende, die ihm von Begeisterung bis zum Fanatismus erfüllt zuhörten, nicht hier so gut gesungen haben sollten, wie sie es sonst bei Bittgängen u. s. w. thaten.

K. S. Meister ist es nicht vergönnt gewesen, die Beendigung seines dankenswerthen Buches zu erleben: er starb vor der Fertigstellung des zweiten Bandes 1881. Der thätige um die katholische Litteratur in hervorragender Weise verdiente

Verleger (Herder'sche Verlagsbuchhandlung in Freiburg i. Br.) gewann in Wilh. Bäumker, damals Kaplan in Niederkrüchten im Rg.-B. Aachen, jetzt Pfarrer in Rurich, einen ausgezeichneten Nachfolger für den Verstorbenen; ein Schüler von Crecelius und durch ihn insbesondere auch mit dem Volkslied und seiner Litteratur vertraut, zugleich neben seiner praktischen Vertrautheit mit dem liturgischen Gesang der katholischen Kirche ein durchgebildeter Kenner der alten Musik. Daß es den darüber gepflogenen Unterhandlungen nicht gelang, ihm den Meister'schen Nachlaß zuzuführen, gereichte der Sache zum Vortheil. Gezwungen, sich ganz auf eigene Füße zu stellen, wußte B. in Kurzem das Material nicht nur im Umfange des ersten Bandes, sondern in noch erweitertem Maaße zu beschaffen. Überhaupt stand er im Vergleich zu seinem Vorgänger auf einem weiter vorgeschrittenen Standpunkt der Forschung. Die Folge davon war, daß der schon 1883 gedruckte zweite Band nun den ersten an wissenschaftlicher Durcharbeitung merklich überragte. Er fügte dem Meister'schen Plan gemäß, der sich selbstverständlich jetzt nicht mehr ändern ließ, den Festliedern des *de tempore*, die Lieder *de sanctis* u. s. w. hinzu, alles bis »gegen Ende« des 17. Jahrhunderts. Das allgemeine Bedauern darüber, daß nun der erste Band so entschieden hinter seiner Fortführung zurückstehe, führte den muthigen Verleger, den dabei das laue Interesse, welches die eigene Kirche an der doch so wichtigen Sache zeigte, keineswegs ermuthigen konnte, zu dem Beschluß, Bäumker zu einer neuen selbständigen Bearbeitung des im Meister'schen ersten Band enthaltenen Stoffes zu veranlassen. Schon 1886 konnte dieser neue erste Band dem voraufgegangenen zweiten nachfolgen und das ganze Werk wurde von der Kritik als eine höchst werthvolle Bereicherung und Erweiterung der hymnologischen Litteratur und eine wahrhaft mustergültige Arbeit aufgenommen. Es war neben Anderen der berufenste aller Beurtheiler auf evangelischer Seite, Johannes Zahn, der oben genannte Mitarbeiter Tucher's, der sich mit höchster Anerkennung in Nr. 6 der Siona von 1886 darüber aussprach.

Die Einleitungen der beiden Bände erörtern in vollster Sachkunde die allgemeinen geschichtlichen Hergänge bei der Entstehung des deutschen Kirchenliedes: das geistliche Lied (so sollte es hier doch richtiger heißen, als »Kirchenlied«) vor der Reformation, Luther und das Kirchenlied, das katholische Lied nach der Reformation. Es folgt eine reichhaltige Litteratur und Bibliographie, die genaue Beschreibung der wichtigsten katholischen Gesangbücher und Auszüge aus ihren Vorreden, höchst lehrreich für die weitere Geschichte des katholischen Liedes. Der erste Band enthält der Melodien 421, der zweite 441. »Die einzelnen Melodien sind genau nach den benützten Quellen notiert, über jeder ist nicht bloß das älteste kathol. Gb. angegeben, in welchem sie erstmals erscheint, sondern auch die wichtigsten späteren, in welche sie aufgenommen worden ist. Nach jeder Melodie folgen werthvolle Bemerkungen über die bedeutendsten Veränderungen, welche sie erfahren hat, und über die Texte, zu denen sie benutzt worden ist; bei mancher sind auch verschiedene Formen mitgetheilt, in welchen sie auftritt, ferner finden sich Bemerkungen über das Alter und den Ursprung der Liedertexte, endlich auch über die Verwendung der Melodien von Seiten der evangelischen Kirche und über die Lieder, für welche sie hier gebraucht worden sind. Unter jeder Melodie ist die erste Strophe des Liedes beigesetzt und bezüglich der übrigen Strophen wird auf die Werke von Kehrein und Wackernagel verwiesen« (Zahn a. a. O.). Man sieht, es ist im Wesentlichen das gleiche Verfahren, welches Zahn bald nachher selbst befolgte, und man sieht zugleich, ein wie reicher, aufs sorgsamste vorbereiteter Stoff dem Forscher hier vorliegt, der klassische Melodienschatz des katholisch-deutschen Kirchenliedes.

Aber die ganze Aufgabe war doch damit noch nicht zu Ende geführt. Schon

Zahn sprach in seiner Anzeige den Wunsch aus, der Verfasser möge in einer Fortsetzung nun auch in gleich wissenschaftlicher und sorgfältiger Weise die seit 1700 in der katholischen Kirche gebrauchten Melodien mittheilen und dieser Wunsch ward von vielen Seiten wiederholt. Gleichwohl stieß die Ausführung auf Schwierigkeiten; nicht etwa wegen des zu beschaffenden Materials; dies Hinderniß wußte der unermüdliche Verfasser, der wohl die Anerkennung fand, daß ihn die Breslauer theol. Fakultät *honoris causa* zum *Doctor theologiae* ernannte, im Übrigen aber auf seiner abgelegenen Pfarre, mit Amtsgeschäften beladen sitzen blieb, zu überwinden. Aber die Theilnamlosigkeit des katholischen Publikums, die sich nur aus Mangel an Verständniß für die Bedeutung des Gegenstandes erklären läßt, drohte dem Verleger und nicht minder dem Verfasser zu große Opfer. Eine Subskription auf den geplanten dritten Band und die »hervorragende Betheiligung des preussischen Kultusministeriums an der Subskription« (Bd. 3, S. 8) mußte hinzukommen, um die Arbeit zu ermöglichen.

Inzwischen erwuchs aber dem Verfasser für den Theil seiner Aufgabe, in dem sie sich mit dem protestantischen Kirchenliede berührt, ihm wohl gleich überraschend wie der ganzen evangelischen Kirche, ein neues Hülfsmittel von unvergleichlicher Vortrefflichkeit. Als ich 1886 in den Beilagen zu Nr. 186—187 der (damals noch Augsburger) Allgem. Zeitung das Bäumker'sche Buch besprach, schrieb ich: »Die katholische Kirche besitzt nun für ihre Melodien bis zum Ausgang des 17. Jahrh. ein grundlegendes Werk, wie sich eines gleichen die evangelische Kirche nicht rühmen kann«; ein Eingeständniß, welches angesichts des sonst so unleugbar behaupteten Vorsprunges der evangelischen Seite auf dem Gebiete der Hymnologie doppelt beschämend wirken mußte. Dieser Mangel wurde in der That keineswegs etwa nur innerhalb der wissenschaftlichen sondern weit mehr noch fortwährend bei der praktischen Arbeit unserer Kirche für die Verbesserung des Gesangbuchwesens empfunden, bei der es immer und immer wieder an einem wirklich ausreichenden und sichernden Fundament fehlte. So schloß denn damals auch Zahn seine Anzeige des Bäumker'schen Buches mit den Worten: »Es wäre nur zu wünschen, daß auch der Melodienschatz der protestantischen Kirche, welcher an innerem Werth dem der katholischen Kirche nicht nachsteht, an Formenreichthum denselben weit übertrifft, mit gleicher Sorgfalt und Gründlichkeit bearbeitet und veröffentlich würde«. So schrieb Zahn noch 1886, und schon 1889 lag der erste von den 6 Bänden, in denen er selbst, man mag wohl hinzufügen, wirklich er allein diese Riesenaufgabe gelöst hat, fertig vor; heute, nur 4 Jahre weiter, fehlt dem großen Werke nur noch die zweite Hälfte des letzten sechsten Bandes mit dem Quellenverzeichniß. Es sind der Melodien im Ganzen 8806, mit allem zu einer kritischen Ausgabe gehörenden Apparat, ein Werk, vor dem die Kritik ehrfurchtsvoll verstummt, weil sie nur zu lernen hat. Seit 1891 liegt denn auch der dritte Band des Bäumker'schen Werkes, der die Geschichte des katholischen Liedes durch das 18. Jahrhundert fortsetzt, vor, mit gleicher Umsicht entworfen, in gleicher Vortrefflichkeit ausgeführt, wie die beiden ersten Theile; es sind in den 3 Theilen der Melodien zusammen 1113. Ich meine, daß ich, von hier aus zurückblickend, wohl an das Wort erinnern darf, mit dem ich diese Zeilen begann, daß über dem deutschen Kirchenliede in letzter Periode ein guter Geist gewaltet habe. Beide Forscher haben sich in unvergänglicher Weise den Dank des deutschen Volkes und der deutschen Kirche erworben.

Zahn hat die Melodien nach den Strophenbauten geordnet, d. h. nach der Zahl der Zeilen und der Sylben der Zeilen; bei gleichem Metrum chronologisch nach dem ersten Auftreten der Melodie in einem Gesangbuch. Es war, auch vor dem Erscheinen des fünften Bandes, wohl möglich, die Lieder danach aufzufinden,

wenn auch mitunter nicht ohne Zeitverlust. Jetzt überhebt das Verzeichniß im fünften Bande den Nachschlagenden jeder Mühe und die Anordnung der Lieder nach ihren Metren gewährt der Forschung manche Vortheile. Bäumker war an die Anordnung gebunden, welche sein Vorgänger Meister dem ersten Bande gegeben hatte. Sie war durch die Anordnung, welche im Allgemeinen in den katholischen Gesangbüchern von Anfang an beobachtet und bis heute beibehalten ist, nahegelegt. Es beruht diese Anordnung auf den katholischen Ritualbüchern, die in ihrem ersten Theil neben dem sogenannten Ordinarium der Gottesdienste, d. h. den sich in jedem Gottesdienste wiederholenden und gleichbleibenden liturgischen Bestandtheilen, die Liturgien der Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, im zweiten Theil dann die Liturgien der Marien-, Engel-, Märtyrer- und Heiligenfeste nach ihrem Auftreten im Laufe des Kirchenjahres geordnet geben, an die sich einiges Allgemeine wie die Todtenmesse u. s. w. anschließt. Der erste Theil wird als *de tempore*, der zweite als *de sanctis* bezeichnet. Dem *de tempore* entspricht der erste Theil von Bäumker's Werk, indem er nach dem Gange des Kirchenjahres die Lieder für die Festzeiten von Advent bis Fronleichnam giebt; sie erweitern sich z. T. zu allgemeineren Rubriken, indem an Mariae-Lichtmeß die Krippen- und Wiegenlieder sich anschließen, die Sonntage von da bis Ostern nur im Allgemeinen durch die Fasten- und Passionslieder vertreten sind, in die Bittwoche 30 Bittgesänge und zu Fronleichnam die Altarssakramentlieder überhaupt gestellt werden. Im Ganzen sind es der Lieder 421. Der zweite Theil bringt dann das *de sanctis*: die Marienlieder (91 Nummern), die Lieder von den Engeln, Johannes dem Täufer, Joseph und den Aposteln (21), von den Heiligen (65) und für Prozessionen und Wallfahrten (8). Daran reihen sich dann einige allgemeine Rubriken: Katechismus-, Predigt- und Evangeliumslieder (46), Morgen-, Abend- und Tischlieder (24), Buß- und Betlieder (15), Bitt-, Dank- und Loblieder (39), von der Kirche und wider die Feinde der Christenheit (17), Sterbelieder, von den letzten Dingen (32), Psalmenlieder (32), Litaneien und Rufe (51). Im Anhang folgen noch einige vierstimmige Sätze zur Charakteristik dieser Behandlungsart, die am Kirchenliede in der kathol. Kirche zuerst 1628 in einem Bamberger Gesangbuch von Joh. Degen erscheint. Doch finden sich Ulenberg'sche Psalmenlieder schon 1589 durch Hagius vierstimmig gesetzt, nach dem Vorbild der Goudimel'schen Psalmen von 1565. Aus allen drei Werken theilt Bäumker Proben mit. In den Degen'schen Liedern ist, was der Titel noch besonders hervorhebt, die Melodie in die Oberstimme gelegt. Die protestantische Kirche hatte bekanntlich diesen Weg schon seit Lucas Osiander's Vorgang (1586) eingeschlagen. — Ich habe oben die Anzahl der Lieder in den einzelnen Abtheilungen bemerkt, denn obwohl es sich ja hierbei nur um die Melodien, nicht um die Texte handelt, so dürften sich doch auch für die Texte im Ganzen richtige Prozentsätze daraus ergeben, was zur Charakteristik des katholischen Liedes nicht unwichtig ist.

Da Meister's Werk nur auf die Zeit bis 1700 als die klassische Periode des katholischen Kirchenliedes angelegt war, so mußten im dritten Bande, der nun das 18. Jahrhundert hinzufügen sollte, die angeführten Abtheilungen noch einmal wiederholt werden, wobei zwei neue eigenthümliche hinzugekommen sind, nämlich die »Lieder von Jesus, Maria, Joseph«, deren Aufkommen und Verbreitung Bäumker von der Verbreitung der »Bruderschaft von der christlichen Lehre«, welche sich mit diesen drei Namen bezeichnet, herleitet, und sodann die »Singmesse«, deren am weitesten verbreitete und noch heute in den Gesangbüchern fortlebende der Josephinischen Periode angehört.

Die Benutzung des Bäumker'schen Buches wird dadurch, daß man statt eines Registers für das Ganze stets mit dreien zu rechnen hat, etwas erschwert; dafür

trägt aber nicht der Verfasser die Schuld, sondern die Entstehungsgeschichte des Werkes. Dem Verfasser muß aber das Lob gezollt werden, daß die Register, sowie die höchst werthvollen und lehrreichen bibliographischen und sonstigen Hilfsmittel der Einleitungen der 3 Bände mit großer Sorgfalt und Umsicht gearbeitet sind.

Diese Bibliographien nebst den Mittheilungen aus den Vorreden der wichtigsten Gesangbücher ermöglichen uns, einen klaren Überblick über die ganze Geschichte des katholischen Kirchenliedes bis zum Jahre 1800 zu gewinnen. Die Arbeit erweitert sich hierdurch über die Melodien hinaus zu einer Entwicklungsgeschichte des katholischen Kirchenliedes überhaupt.

Es sei gestattet, den Gang der Entwickelung, wie er im Bäumker'schen Werk erscheint, in seinen allgemeinsten Zügen zu zeichnen.

1537 erschien das erste katholische Gesangbuch, dessen Lieder »in und außer der Kirche, vor und nach der Predigt, auch zur Zeit der allgemeinen Bittfahrten und zu andern heiligen Gezeiten« gesungen werden mochten. Es ist dies die sich nun stehend wiederholende Formel, nur daß namentlich noch der Gebrauch der Lieder unter dem Amt der Messe hinzukam. Michael Vehe, Predigermönch und Propst der Stiftskirche zu Halle a. d. Saale, der Verfasser dieses Gesangbuches, dachte also, was die gottesdienstliche Verwendung der Lieder betrifft, nur an einen Gesang vor und nach der Predigt; das zeigt seine »Ordnung vom Gebrauch der Psalmen und Lieder«, und zwar am festfreien Sonntag, zu Weihnacht und Neujahr, zu Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten und Fronleichnam. Für jeden dieser Tage werden bestimmte Lieder (also als *de tempore*-Lieder) bezeichnet. Dann folgen Gruppen von Prozessionsliedern für Fronleichnam und für die Kreuzwoche, sodann wieder vor und nach der Predigt auf die Marienfeste, Johannis, Aposteltage und Aller Heiligen-, oder einzelner Heiligen Tage. Man sieht also hier die Grundlinien der später stets beibehaltenen Anordnung, wie sie sich eben an die altkirchlich katholischen Ritualbücher am Einfachsten anschließt. Volle Durchbildung würde sie allerdings nur dann erhalten haben, wenn sie sich allmählich bis zu vorgeschriebenen *de tempore*-Liedern für alle einzelnen Sonntage erweitert hätte. Das ist aber nie erfolgt, ja es sind sogar die protestantischen Gesangbücher zeit- und theilweise solchem Ausbau näher gekommen, als die katholischen, was freilich sonderbarer Weise von unseren Hymnologen bisher kaum beachtet und noch weniger in seiner großen Bedeutung gewürdigt worden ist. Daß Vehe durch die Einwirkung der seit reichlich 12 Jahren rund um ihn her in Übung stehenden protestantischen Gesangbücher und der rasch wachsenden Neigung für den deutschen Gesang in der Kirche zur Abfassung seines Gesangbuches und zu dem Versuch einer festern Ordnung des Liedersingens auch in der katholischen Kirche geführt wurde, das geht deutlich genug aus seiner Vorrede hervor und wird weiter bestätigt durch den Umstand, daß er die Texte der »von den Alten gemachten« (also vorreformatorischen) Lieder gleichwol nicht dem lebendigen geistlichen Gesang oder vorreformatorischen Quellen entnahm, wie Luther und seine Genossen es thaten, sondern eben den Lutherischen Gesangbüchern. Er giebt solcher Lieder 21, dazu 25 vom Haller Rathsmeister Caspar Querhammer, 5 von G. Wicel und 1 von Seb. Brant gedichtetes Lied. Letzteres ist eine dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörende Nachdichtung der Sequenz *Ave praeclara maris stella*. Daß Druck und Einführung katholischer Gesangbücher zur Abwehr des gefürchteten Eindringens der protestantischen Lieder gefördert wurden, ist ein noch lange wiederkehrender Zug. So versichert es selbst z. B. das Leisentrit'sche Gesangbuch von 1567, das Dillinger von 1576, das Münchener von 1586, das Andernacher von 1608 (sollte speziell dem Vordringen des Bonner Gesangbuchs, 1561 f., entgegenwirken), das Osnabrücker von 1626, sogar noch das Münstersche von 1677. Merkwürdiger

Weise versuchten zwei verbreitete von den Jesuiten besorgte Gesangbücher des 17. Jahrhunderts umgekehrt, durch Lieder den Protestanten den Übertritt in die katholische Kirche zu erleichtern, nämlich die Wiener Davidische Harmonie von 1659 und das sogenannte Rheinfelsische Gesangbuch von 1666, ein bedeutend vermehrter Nachdruck der Davidischen Harmonie, zunächt für St. Goar bestimmt. Hier ist zu dem angedeuteten Zweck eine große Masse von Liedern aus protestantischen Gesangbüchern aufgenommen; in der Davidischen Harmonie unter 115 Liedern 74, zu denen im Rheinfelsischen Gesangbuch noch 20 hinzukommen! — Die beständig wiederholte Betonung der Abwehr »ketzerischer« Lieder zeigt wenigstens, daß die Legalisirung und Ordnung des deutschen geistlichen Liedes bei der katholischen Kirche des 16. und 17. Jahrhunderts nicht in erster Linie aus Liebe dafür bei der Geistlichkeit, wohl aber beim Volk hervorging, welches die Kirche in eine Art von Nothstand versetzte (man vgl. z. B. die Vorrede zu Leisentrit 1567 bei Bäumker I S. 188 f.). Ulenberg erinnert in der Vorrede zu seinem Psalter (Bäumker I S. 204) daran, daß schon die alte Kirche gegen die ketzerischen Lieder der Arianer, Syrer u. A. zu kämpfen gehabt habe, was dann im Corner'schen und anderen späteren Gesangbüchern wiederholt und weiter ausgesponnen wird. Ich würde sagen, auch die in den Vorreden so oft wiederholten Rechtfertigungen und Anpreisungen des Singens deutscher Lieder überhaupt lassen erkennen, wie wenig fest sich bei den deutschen Katholiken der Gemeindegesang eingebürgert habe. Das wäre aber doch nicht begründet, denn auch in den Vorreden protestantischer Gesangbücher und Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts gehört diese Anpreisung des Gesanges unter Berufung auf die Beispiele des alten und neuen Testamentes zu einem herkömmlichen pedantischen Zierrath.

Es dauerte ganze 30 Jahre, ehe auch nur (zu Mainz) ein Nachdruck des Vehe'schen Gesangbuchs erschien. Dem gleichen Jahre gehört dann auch das zweite katholische Gesangbuch an. Vorher aber sind noch einige Werke zu nennen, deren Inhalt für den katholischen Gesang wichtig ist, indem er später vielfach für die Gesangbücher benutzt ward, nämlich 1545—46 Wicel's Verdeutschungen der Hymnen für die Vespern, sowie der Prosen und Sequenzen für die Messen und 1550 sein *Psalter ecclesiasticus*; 1555 das Gesangbuch Triller's, der zwar ein Anhänger der Reformation aber ein Gegner Luther's war. Sein Gesangbuch enthält zum größern Theil altkirchlische Hymnen, Antiphonen, Sequenzen und dazu 35 vorreformatorische Lieder. Im gleichen Jahre erschienen Leonhart Kethner's verdeutschte »*hymni* oder geistlichen Lobgeseng, wie man die in der Cystercienser Orden durchs gantz Jar singet«, denen ich als nächste wichtige Quellen für das katholische Gesangbuch gleich hier des Rutger Edingius »gantz Psalter Davids« 1574, die noch mehr benutzten »Psalmen Dauids in allerlei Teutsche gesangreimen bracht« von Caspar Ulenberg 1589, und die geistlichen Lieder des Johann Haym v. Themar, die in 4 Werken 1581—90 gedruckt wurden, anschließe.

Inzwischen aber waren als zweites Gesangbuch 1567 in 2 Theilen des Johann Leisentrit, Domdechanten zu Bautzen »Lieder vnd Psalmen« erschienen; der erste Theil ausdrücklich als *de tempore*, der zweite als *de sanctis* bezeichnet. Unter den Liedern sind 27 lateinisch, 47 aus Vehe, 8 aus Wicel's Werken, 25 von Hecyrus (von dem sogleich), 39 aus Triller und 27 aus protestantischen Quellen (darunter 14 Luther'sche Lieder), 1 aus Edingius und 1 Lied von Böschenstein. Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1573, eine dritte 1584. diese um 97 Texte vermehrt, darunter 10 protestantische Lieder. Leisentrit will die Lieder nicht nur, wie Vehe, vor und nach der Predigt gesungen sehen, sondern auch bei der Messe unter dem Offertorium und der Kommunion. Dem zweiten Theil sind auch Unterweisungs-(d. h. also Katechismus-)Lieder beigefügt.

Der eben genannte Hecyrus, mit seinem deutschen Namen Christoph Schweher (vgl. Allg. D. Biogr. Bd. 33 S. 329) war lange Schulrektor in Budweis, dann Pfarrer zu Caden in Böhmen. Nachdem er, wie er erwähnt, 25 seiner Lieder dem Leisentrit schon 1567 mitgetheilt hatte, gab er selbst seine »Christliche Gebet vnd Gesäng auff die heilige zeit vnd fayertage vber das gantze Jahr« 1581 heraus, und zwar *cum consensu ... archiepiscopi Pragensis*, wodurch sie für die kirchliche Verwendung zugelassen waren, als Gesangbuch für die Prager Diöcese. Es sind 52 meistens von Hecyrus selbst gedichtete und *de tempore* geordnete Lieder. Das älteste eigentliche Diöcesangesangbuch war aber schon 1575 zu Dillingen für die Bamberger Diöcese »auff fürstbischöfl. Befehl« gedruckt; ein Auszug aus Leisentrit, 62 Lieder, *de tempore* geordnet. Andere Gesänge sollen forthin abgeschafft sein. Vor der Predigt, mag sie nun je nach örtlicher Gewohnheit vor, innerhalb oder nach der Messe gehalten werden, soll ein Lied gesungen werden. Das zweite nach dem Exordium der Predigt und vor dem darauf folgenden Vaterunser (ein auch bei den Protestanten verbreiteter Gebrauch), das dritte nach der Predigt und endlich nach der Vesper das vierte. Es seien nicht jedem Sonn- und Festtag seine besonderen Lieder zugetheilt, sondern manches Lied auf mehre Sonn- und Feiertage verordnet, damit die Gemeinden sie um so leichter lernten. Der Schulmeister solle sie den Kindern beibringen, alsdann mit ihnen in der Kirche singen und so die Gemeinde zum Mitsingen heranziehen. Neue Auflagen und Umarbeitungen folgten 1576, 1638, 1670, 1691. In Dillingen erschienen noch andere Gesangbücher 1589 und 1624. — Zunächst folgte »mit obrigkeitlicher Bewilligung« 1586 ein Münchener Gesangbuch, 56 Lieder aus Vehe, Leisentrit, Ulenberg, aus einem von Walasser in Tegernsee 1574 herausgegebenen Gesangbuch, das einen besonders volksthümlichen Charakter trägt, u. s. w. Wiederholungen und andere Gesangbücher folgten in München 1597, 1598, 1613, 1621, 1627, 1631, 1666, 1667, 1685. Mögen zunächst (nach dem Erscheinen des je ältesten der Gesangbücher dieser Gattung, die man als kirchlich autorisirte zu betrachten hat, geordnet) die Jahreszahlen selbst eine Art Statistik geben:

Innsbruck: 1587, 1588. — Würzburg: 1591, 1625, 1627, 1628, 1630, 1631, 1649, 1656, 1669, 1671, 1693. — Ingolstadt: 1594, 1598. — Constanz: 1597, 1600. — Köln: Seraph. Lustgarten 1635; GB. bei Quentel 1599, 1600, 1619, 1621, 1625; bei Brachel 1619, 1623, 1625, 1628, 1631, 1634 u. s. w.; Geistl. Psalter 1638. — Speier: 1599, 1613, 1617 u. ö. — Mainz: Cantual 1605, 1625, 1627, 1661, 1664, 1679, 1699; Himml. Harmonie 1628; Allgem. Gesangb. 1697 (4. Aufl.) — Andernach (für Bonn): 1608. — Hildesheim: 1619, 1625. — Braunsberg: 1624, 1639. — Neiße (für Breslau): 1625, 1663, 1675, 1680, 1688. — Osnabrück: 1628, nur eine neue Ausgabe von Köln, Brachel 1619. — Paderborn: 1609, 1616, 1617, 1628, 1665, 1696. — Molsheim (für linksrhein. Diöcesen): 1629, 1659. — Heidelberg: 1629 (Abdruck eines älteren GB.) — Münster, niederd. 1629; hochd.: 1674 (2 verschiedene), 1677, 1678, 1688, 1700. — Prag: 1655, 1676. — Wien: Davidische Harmonie (s. o.) 1659. — Rheinfels (s. o.): 1666. — Erfurt: 1666. — Hannover: 1675. — Corvey: 1675. — Eger: *Echo hymnodiae coelestis* 1675. — Duderstadt (für das damals Mainzische Eichsfeld): 1688, 1690. — Trier: 1695 (Nachdruck von Köln, Quentel 1625.) — Fulda: 1673, 1695. — Straßburg: 1682, 1697.

Dazwischen erschienen mehrere Gesangbücher von zunächst mehr privatem Charakter, die aber Hauptquellen für die späteren Diöcesan-Gesangbücher wurden, namentlich folgende: Nicol. Beuttner, Katholisches Gesangbuch, Graz, *cum licentia superiorum*, 1602; 7. Aufl. 1660. Benutzt hat er Vehe, Leisentrit, Haym von Themar, die GB. München 1586, Köln 1599, auch verschiedene protestantische;

im Ganzen 141 deutsche Lieder mit 86 Melodien. Die neuen Auflagen scheinen unveränderte Abdrücke zu sein. — Wichtiger noch ward des P. Gregor Corner's, Priors zu Göttweih »Groß Catholisch Gesangbuch«, 1625, 1631, 1649, 1568, 1671, 1674, 1676; eine der hinfort am meisten benutzten Quellen. Er selbst nennt als seine Quellen Leisentrit, Ulenberg, ferner die Gesangbücher Speier 1599 u. s., w. Köln (Brachel) 1619, 1623, Mainz 1628, Würzburg 1628, Heidelberg 1629 u. a. Er hat aber nach Bäumker's genauer Untersuchung auch Beuttner benutzt. Die Ausgabe von 1631 hat neben 76 lateinischen 470 deutsche Texte mit zusammen 276 Melodien. Das Buch enthält den bis dahin erwachsenen Kern des Liederschatzes. 42 der Lieder stammen aus nicht katholischen Quellen, 8 lateinische und 53 deutsche Texte erscheinen hier zuerst. Aus der sehr lehrreichen langen Vorrede dieses Gesangbuches (Bäumker I S. 216—28) kann ich mir nicht versagen, im Vorübergehen die folgende kleine Erzählung hier mitzutheilen, welche einen beachtenswerthen Wink dafür giebt, wie sehr damals noch auf protestantischer Seite die Verwendung des Liedes *de tempore* nach festgeregeltem Herkommen im Volke lebte: »Mir ist nicht vnbewußt, das vberwitzige Ketzer gefunden werden, welche allen vnterschied, sowol der Festtag als des singens gern wolten durch einander buttern, wie ich denn einsmals selbs in einer Lutherischen Kirchen ein heimblich Calvinischen Praedicanten am dritten Advent Sontag hab hören auff der Cantzel anheben zu singen: Christ ist erstanden, aber seine damalen noch Lutherischen Zuhörer (welche der Catholischen Andacht vmb ein gutes näher verwand zuseyn vermeynen als die Calvinischen) lachten jhn selbst auß, vnd waren jhrer sehr wenig die dem Praedicanten begehrten nachzusingen. Als aber nach der Predig der Schulmeister anfieng zusingen: Nun komt der Heyden Heyland, sang alles Volck fleißig mit, denn diß war *de tempore*, jenes nicht.« Endlich ist noch des Kapuziners Martin v. Cochen »Allgemeines Gesang-Buch aus denen Mayntzischen, Trierischen, Cöllnischen, Würtzburgischen und Speyrischen Gesangbüchern zusammengestellt« hervorzuheben, welches 1568 in erster, 1700 in elfter Ausgabe erschien.

Das erwähnte Köln-Quentelsche GB., welches auf Befehl des Bischofs für die Speirer Diöcese gedruckt ward, zeigt insofern eine kleine Abweichung in der Anordnung, als es auf Bl. 1—20 die Katechismuslieder voranstellt. Es ruht übrigens mit seinen 42 lateinischen und 132 deutschen Liedern (112 Melodien) hauptsächlich auf Vehe, Leisentrit, Ulenberg und dem Münchener GB.

Das Mainzer Cantual von 1605 giebt zum ersten Mal eine ausdrückliche Anweisung, »Wie die Pastores vnd Custodes oder Kirchner« die Gesänge gebrauchen mögen. In der gesungenen Messe wird gestattet, statt des Graduales oder Tractus, auch statt des Alleluja, doch mit Ausnahme der hohen Feste, ein deutsches Lied zu singen. Doch mag auch an Festen unter dem Choralgesang des Alleluja und der Sequenz ein Lied gesungen werden. Dann mag ferner unter dem Offertorium ein Lied gesungen werden(!) ebenso stets nach der Elevation; außer an hohen Festen auch statt des *Agnus* ein Sakramentslied und nach dem *Deo gratias* ein kurzes Beschlußlied. — Wenn dagegen die Messe nur gelesen wird, dann mag der Küster mit der Gemeinde vom Introitus bis zum Beginn des Evangeliums (also auch während der Epistellesung) vom Offertorium bis an die Elevation, von der Elevation bis an den Segen und zum Beschluß deutsche Lieder singen. In der Vesper an den Festen darf nur nach dem Schluß der lateinischen Liturgie deutsch gesungen werden.

Das Andernacher GB. 1608 fügt allen deutschen Liedern lateinische Bearbeitungen bei. Das gleiche that auf protestantischer Seite z. B. schon 1583 das »Neuw Gesangbuch Teutsch v. Lateinisch« von Wolfg. Ammon (Exempl. in der Dresdener kgl. Bibliothek). Das Andernacher GB. gestattet das deutsche Singen

übrigens wieder nur vor und nach der Predigt und bei Prozessionen, nicht unter der Messe.

Das Bamberger GB. 1628 giebt, wie schon erwähnt, die Melodieen zum ersten Mal in 4stimmigen Sätzen; es ist also auf die Mitwirkung des Chores beim Gesang der Lieder berechnet und zwar, wie die Verlegung der Melodie in die Oberstimme beweist, zur Begleitung des Gemeindegesanges, entsprechend dem in der evangelischen Kirche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts aufgekommenen Style. Joh. Degen, der Setzer dieser Gesänge und Herausgeber des Gesangbuches war Kaplan und Organist an der St. Martinspfarrkirche zu Bamberg.

Das Osnabrücker Gesangbuch 1628 verbietet strenge den Gebrauch aller anderen Liederbücher neben diesem offiziell eingeführten. Dabei ein kulturgeschichtlich interessantes Kuriosum. Unter denen, denen dies Verbot eingeschärft wird, sind auch die bischöflichen Thurmbläser und Spielleute; sie sollen Morgens, Abends und Mittags von den Thürmen nichts abblasen und spielen, als was in diesem GB. »mit sicherer Ordnung und Designation« vorgeschrieben wird, d. h. zu allen Zeiten des Kirchenjahres nur die richtigen *de tempore*-Lieder. Ohne Frage ist das eine ganz allgemein verbreitete Sitte gewesen. Auf protestantischer Seite weiß ich nur außerhalb Deutschlands ein Beispiel nachzuweisen. In Kopenhagen wurde am Hofe Christian's IV. 1649 ein Thurmbläser angestellt; in seiner Bestallung wird ihm auferlegt: allnächtlich beim Schlag der vollen Stunden und nach dem Wächterruf auf dem Thurm der Frauenkirche eine Strophe eines geistlichen Liedes zu blasen, welches nach Maaßgabe der Zeit in den Kirchen gesungen wird. (Vgl. Angul Hammerich, Musiken ved Christian den fjerdes Hof. Kjøbenh. 1892 S. 155). Auch hier wieder ein Beleg für die feste Einbürgerung des *de tempore* auch beim deutschen Liede.

Unter den Kölnischen (Brachel'schen) Gesangbüchern hat der Seraphisch Lustgarten von 1635 eine abweichende Ordnung, nämlich nach dem Direktorium des Franziskanerordens: er folgt dem Jahr vom 1. Januar bis 28. Dezember und schaltet alle Feste in die betreffenden Monate ein. Dann folgen Wallfahrtslieder u. a. Eigenthümlich sind ihm auch die »Gesprächslieder«, den um diese Zeit auch in der protestantischen Kirche üblichen Dialogen entsprechend.

Während bis hierher die alte Tradition in den Gesangbüchern wenigstens im Charakter auch der neu hinzukommenden Lieder ununterbrochen fortlebt, tritt, so viel ich sehe, zuerst im Kölner »Geistlichen Psalter« von 1638 ein Liederdichter ganz neuen Geistes auf: es erscheint hier eine Anzahl Spee'scher Lieder, die sich später in der bekanntlich erst nach des Dichters Tode 1649 gedruckten Trutznachtigall wiederfinden. An Spee schließt sich dem Geiste nach Angelus Silesius an, dessen Heilige Seelenlust zuerst 1657 erschien, 123 Lieder mit Melodien von Georg Josephus, einem Musiker im Dienste des Fürstbischofs von Breslau. Es läge hier die Versuchung nahe, im Anschluß an diese beiden Dichter von so hervorragender dichterischer Bedeutung auf die Frage einzugehen, auf welchen Gründen der thatsächlich vorhandene große Unterschied zwischen dem katholischen und protestantischen Kirchenliede trotz ihrer nahezu gleichen ja in vielen Stücken geradezu gemeinsamen Ausgänge beruht. Wenn man die heutigen Gesangbücher beider Seiten zusammenhält, so fällt der Vergleich zu Ungunsten der katholischen aus. Die redlichen Freunde des deutschen Kirchenliedes unter den Katholiken dürfen die Augen vor dieser Thatsache nicht verschließen, um die Frage, welche Wege zur Hebung ihres Kirchenliedes einzuschlagen sind, in diesem Lichte zu prüfen. Hier aber ist nicht der Ort, hierauf einzugehen; schon der Raum würde es nicht gestatten. Auch gilt ja Bäumker's Werk zunächst nur der andern Seite, den Melodien. Nur eine kurze Bemerkung scheint doch hier zur Sache zu ge-

hören. Spee's und Scheffler's Eingreifen in die Liederdichtung um die Mitte des 17. Jahrhunderts hat auf den katholischen Gesang nicht in der Weise eingewirkt, daß viele ihrer Lieder dauernd im kirchlichen Gebrauch geblieben wären, wenn ich nicht irre, von Spee gar keine, so wenig wie bei uns Protestanten, von Scheffler weniger, als bei uns. Aber der Charakter ihrer Dichtung hat auf die Folgezeit und auf ein Jahrhundert hinaus stark auf die Liederdichtung und daher mittelbar auch auf die Gesangbücher eingewirkt. Ich glaube indeß nicht zu irren, wenn ich meine, daß Scheffler auch in dieser Hinsicht auf die protestantische Liederdichtung ungleich stärker eingewirkt hat, als auf die katholische. Dabei darf man eben nicht vergessen, daß er selbst auf dem Boden des protestantischen Liedes gestanden hat, ehe er zur katholischen Kirche übertrat. Der Geist seiner Dichtung steht daher auch der protestantischen Seite näher. Es ist freilich gewiß genug, daß auch seine schönsten Lieder, etwa das herrliche »Ich will dich lieben, meine Stärke«, welches sich ja bis heute in katholischen wie protestantischen Gesangbüchern findet, in ihrer Empfindungsweise und Empfindsamkeit außerhalb der Grenzlinien des eigentlich kirchlichen stehen; diese wußten seine protestantischen Zeitgenossen Paul Gerhard, Rist u. a. sicherer zu erkennen und zu wahren und ohne die pietistische Strömung würde auch Scheffler auf unserer Seite nicht so stark eingewirkt haben. Neben Spee und Scheffler erscheinen dann noch Andere, die für das katholische Kirchenlied bedeutend wurden: Johannes Kuen oder Khün, an der Münchener Peterskirche, gest. 1675, ein Freund Balde's; der Jesuit und kurkölnische Hofprediger Wilhelm Nacatenus, gest. 1682 und gegen Ende des 17. Jahrhunderts der Pater Laurentius von Schnüffis, erst fahrender Sänger und Schauspieler, dann Priester und Kapuziner, gest. 1702.

Eine eigentümliche Erscheinung bilden noch die 1653 zu Würzburg erschienenen »Catholische Sonn- vnd Feyertägliche Evangelia, vnd darauß gezogene Lehrstück«. Hier wird über jedes Sonn- und Festtags-Evangelium ein Lied und ein zweites über die darin enthaltene Lehre gegeben, immer beide auf dieselbe Melodie. Eine zweite Ausgabe, um die ebenso behandelten Episteln vermehrt, erschien 1656. Viele dieser Lieder gingen in das Mainzer Gesangbuch von 1661, 1665 über, sind aber aus dem von 1679 wieder fortgelassen. In der protestantischen Kirche beginnen bekanntlich die Evangelienlieder mit Nic. Hermann's Sonntagsevangelien von 1560, die zahlreiche Nachahmungen fanden. Kurz vor den Würzburger Evangelien, nämlich 1651 war Rist's Sabbathische Seelenlust, »Das ist Lehr-Trost-Vermahnung- und Warnungsreiche Lieder über all Sontäglichen Evangelien deß gantzen Jahres« erschienen, angeregt durch Opitz' 1624 erschienene Lieder über die Episteln. Rist selbst las diese Lieder auf der Kanzel, nachdem er über das betreffende Evangelium gepredigt hatte und ermahnte die Hörer, das Lied nachher zu Hause zu singen. Auf protestantischer Seite steht die Sache in einem gewissen Zusammenhang mit der Entstehung der Kirchenkantate, was ich an anderer Stelle nachweisen werde. In der katholischen Kirche scheint sie nicht weiter nachgewirkt zu haben; doch erschien noch 1725 zu Schweidnitz eine ähnliche Sammlung von Epistel- und Evangelienliedern »mit der Lehre«.

Das 18. Jahrhundert, dem nun der dritte Band des Bäumker'schen Werkes gilt, nach gleicher Anordnung des Stoffes dargestellt, hielt in seiner ersten Hälfte an der Überlieferung des 16. und 17. Jahrhunderts fest. Die Hauptgesangbücher erscheinen in immer neuen zum Theil vermehrten Auflagen. So das Beuttnerische GB., das Mainzer Cantual 1715, 1724, an dessen Stelle dann neue Ausgaben des Mainzer GB. von Martin v. Cochem treten (1705, 1312, 1733, 1737, 1762, 1772, 1774). Das Kölner Jesuiten-Psälterlein (1701, 1718, 1734, 1741, 1147), die Gesangbücher von Würzburg, Bamberg, St. Gallen, Straßburg, Münster, Paderborn, Osnabrück, Hildes-

heim, Eichsfeld, Erfurt, Breslau u. s. w. Neu hinzu tritt, gleichfalls die alten Fäden weiter spinnend, besonders das stark verbreitete Potsdamer GB. des P. Raymundus Bruns (1738, 1742, 1745, 1754, 1764, 1785, Nachdrucke Augsburg 1740, Münster 1744, Liegnitz 1745, Köln 1748.) Die Lieder Scheffler's und seiner Nachfolger finden um diese Zeit größere Beachtung, als im 17. Jahrhundert. Ein Breslauer GB. von 1727 enthält 63 Scheffler'sche Lieder, neben nur 13 weiteren von katholischen Dichtern. Auch die Heranziehung protestantischer Lieder bleibt fürerst noch unangefochten; dasselbe Breslauer GB. hat ihrer 151; ein Danziger von 1732 unter 202 Liedern 100; dies GB. wurde dann allerdings in einer Aufl. von 1750 als unkatholisch verboten. Sogar das ausdrücklich gegenreformatorische Prager GB. von 1715 enthält unter 104 Liedern noch 25 protestantische. Unter den Liederdichtern, die weitere Beachtung fanden, ist Pet. Keyenberg zu nennen, dessen Neuvermehrte himmlische Nachtigal, Köln 1701, seiner eigenen Lieder 85 enthält (die erste Ausgabe war 1673 erschienen).

In dem stark vermehrten Bamberger GB. von 1732 macht sich zuerst ein Eindringen des Deutschen Liedes in die Liturgie selbst bemerkbar. Während sonst, wenn das deutsche Lied unter der Messe zugelassen wird, stets vorausgesetzt ist oder ausdrücklich befohlen wird, daß darüber von dem lateinischen Text der Liturgie nichts ausfallen dürfe, wird hier angeordnet, daß statt des Hymnus *Pange lingua* die (chorsingenden) Schüler das Lied: »Mein Zung erkling« singen sollen; beim Begräbniß statt des *Miserere*: »O Gott in meinem höchsten Leid«, statt des *Libera*: »Mitten wir im Leben sind«. Es mehren sich zugleich die Lieder, welche bestimmt sind, unter den einzelnen Abschnitten der Messe gesungen zu werden, nach der Einrichtung, welche man — meines Wissens erst etwas später — als deutsche Singmessen bezeichnet hat. Die Sache ist uns ja schon vorhin im 17. Jahrhundert im Münster'schen Gesangbuch 1677 begegnet. Solche Singmesse gibt z. B. das Hildesh. GB. 1739. Die hierfür gedichteten Lieder sollen dann den einzelnen Theilen der Messe, dem *Gloria*, *Gradual*, *Credo*, *Offertorium* u. s. w. entsprechen. Es ist freilich ein trauriger Ersatz, wenn in der am meisten verbreiteten Singmesse von 1797 statt der mächtigen Worte des *Credo* gesungen wird:

Allmächtiger, vor dir im Staube
bekennt dich deine Creatur,
o Gott und Vater, ja ich glaube
an dich du Schöpfer der Natur:
auch an den Sohn, der ausgegangen
von dir, geboren ewig war
und den vom heilgen Geist empfangen
die reinste Jungfrau uns gebar.

Auf gleicher Höhe steht alles Andere, was mir von diesen Singmessen zu Gesicht gekommen ist; es gehört zu den dürftigsten Erzeugnissen der kathol. kirchlichen Dichtung.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt eine ganz neue moderne Strömung in der Gesangbuchlitteratur zu Tage zu treten. Die alten Lieder fangen an, altfränkisch nach Sprache, dem Zeitgeist zuwiderlaufend in ihrem Inhalt und in der Form roh zu erscheinen. Was die Sprache betrifft, so ist es allerdings bedenklich, daß man seit dem Anfang des Jahrhunderts (vgl. z. B. das Würzb. GB. von 1705) auf den Titeln so oft und zwar in den verschiedensten Gegenden den mundartlichen Plural: »Gesänger«, sogar auch »Gebeter« liest. Das scheint eine kleinliche Äußerlichkeit, hängt aber doch mit dem Einfluß zusammen, den diejenigen Bestandtheile des katholischen Gesangbuches, — sie nehmen einen

recht erheblichen Raum ein — welche vermöge ihr ganzen Fassung nur für das »Volk« d. h. seine unteren Schichten bestimmt sind, auf das Ganze ausüben. Träger des Liedes ist in der protestantischen Kirche nicht das Volk, weder in diesem Sinne des unteren Volkes, noch im Sinne seiner Gesammtheit, sondern die Gemeinde, wie sie in der Reformationskirche überhaupt wieder zum Subjekt der heiligen Handlung gemacht wurde. Im 16. Jahrhundert deckten sich hierbei noch beide Begriffe, Gemeinde und Volk. Die erst gegen Ende des Jahrhunderts im Kulturleben der Nation deutlicher heraustretende Kluft zwischen den wissenschaftlich Gebildeten und dem »Volk« in der modernen Bedeutung war in der Geburtsstunde des Lutherischen Kirchenliedes noch nicht vorhanden. Gerade dies hat diesem Liede die Eigenart eingeprägt, vermöge deren es das kirchliche Empfinden und Denken der die Gemeinde bildenden Gesammtheit der geistig höher oder minder Gebildeten ganz gleichmäßig zum Ausdruck bringt. Das protestantische Kirchenlied hat sich von dieser Eigenart zwar mannigfach abirrend verloren, bald nach Seiten unvolksmäßiger Verkünstelung, bald und zwar hauptsächlich nach Seiten zu subjektiver Gefühlsdichtung. Es hat aber jene eigenthümliche mittlere Linie wenigstens niemals aus dem Gesicht verloren und sucht sie stets, in unserer Periode so gut wie in den früheren, wiederzugewinnen. In der katholischen Kirche ist es nach wie vor nicht die Gemeinde, welche als solche einen Antheil an der heiligen Handlung hat, sondern eben das Volk der verschiedenen Klassen, welches ihr mit religiöser Antheilnahme beiwohnt. Darum ließ man hier auch stets dem »Volk« nach seinen verschiedenen Klassen das Wort und wir finden in den Gesangbüchern eine Menge von Liedern, die, weil sie eben geistliche Volkslieder geblieben sind, ohne dem edleren Stamme des Kirchenliedes eingeimpft zu werden, in einem protestantischen Gesangbuch, wie manche andere Abirrungen vom rechten Wege es sonst auch enthalten möge, gänzlich unmöglich wären. Hier in Schleswig, wo von unseren Katholiken das Münstersche Gesangbuch gebraucht wird, singt man z. B. nach diesem Gesangbuch noch das zuerst im Köln-Brachel'schen Gesangbuch von 1623 erscheinende Lied:

1. Als ich bei meinen Schafen wacht,
ward frohe Botschaft mir gebracht.
Des bin ich froh, bin ich froh,
froh, froh, froh, o, o, o!
Benedicamus domino.

2. Ein Engel sprach: geboren ist
das Heil der Welt, Herr Jesus Christ.
Des bin ich u. s. w.

(Bäumker I Nr. 162; bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch S. 632 mit Recht unter die Volkslieder aufgenommen.) Im selben Gesangbuch findet sich (Nr. 67) das zuerst 1767 erscheinende von Bäumker als beliebtes Sakramentslied bezeichnete, an sich sehr anmuthige Volksliedchen:

1. Himmelsau, licht und blau,
Wie viel zählst du Sternlein?
Ohne Zahl, so viel Mal
sei gelobt das Sacrament.

2. Gottes Welt, wohlbestellt,
wie viel zählst du Stäublein?
Ohne Zahl u. s. w.

(Bäumker III Nr. 67). Ursprünglich lautete der Eingang: »Himmelblau, dich beschau«. Diese Beispiele genügen zur Beleuchtung des Gesagten. So wenig wie solche Lieder dem geistigen Wesen der einen Hälfte der Gemeinde entsprechen, so fremdartig muß es freilich die andere anmuthen, wenn sie (Nr. 31 desselben Gesangbuches) in Distichen singt:

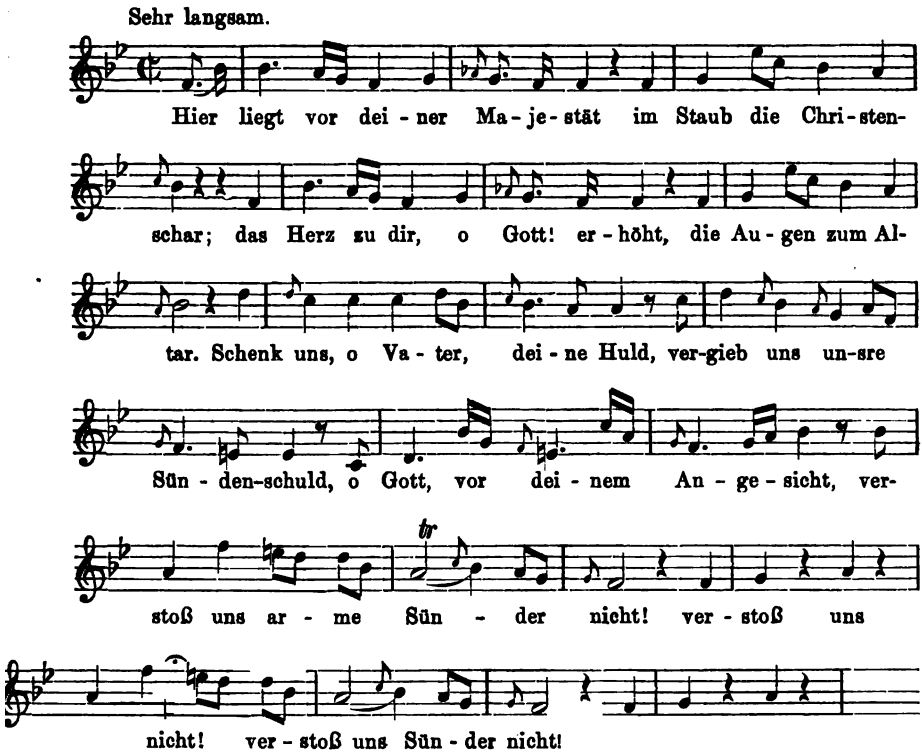
Lob und Ehre sei dir, o Christe, Gott und Erlöser,
Dem der Hosannagesang jauchzender Kinder erscholl

oder in biederen Alexandrinern (Nr. 62).

In Demuth bet ich dich, verdeckte Gottheit an,
die zwar mein leiblich Aug hier nicht entdecken kann
. . . . . .
Es täuschen sich an dir Geschmack, Gefühl, Gesicht,
nur sicher glaubt man dem Gehör, dies trüget nicht.

Bei dieser von einem »Gebildeten« für »das Volk« hergerichteten »Deutlichkeit« kommen freilich beide Theile gleichmäßig zu kurz.

Einerseits sind es nun eben diese zum wahren Kirchenlied nicht erhobenen Volkslieder, mehr aber noch andererseits gerade der beste Kern der alten Lieder, gegen den sich, wie gesagt, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts der Zeitgeist erhob. Gleich ein hierbei vorangehendes privates Liederbuch »Neues Gott und dem Lamm geheiligtes Kirchen- und Hauß-Gesang« von H. Lindenborn, Köln 1741, welches unter dem Namen »Tochter Sion« große Verbreitung fand, schüttet frischweg das Kind mit dem Bade aus. Jedes ungeblendete Gemüth, meint der Verfasser, werde bekennen müssen, daß es trotz der vielen Gesangbücher doch gar keines oder nur wenige gebe, welche »ein allgemeines Teutsches Gesangbuch in reiner Teutscher Sprach« darstelle. Er dichtet daher eines mit 199 deutschen Liedern und läßt, damit doch auch die Musik nicht in ihrer bisherigen Niedrigkeit verharre, von den bewährtesten Kapellmeistern und Musikverständigen ganz neue Melodien anfertigen. Noch unter diesem Buch steht durch Nüchternheit und Plattheit Barmann's Gesangbuch, Augsburg 1760, welches ebenfalls lauter neue Lieder mit Melodien in »anmuthigem Figuralstyl« enthält. Auch Hausen wollte in seinem »Singenden Christ«, Dillingen 1762, eigentlich lauter neue Lieder geben, ließ aber doch einigen alten auf mannigfache Fürbitte noch Gnade wiederfahren, doch nicht ohne sie zu »verändern, verbessern und abzukürzen«. Auch versah er seine Lieder mit »angenehmen Arien«. Die größte Verbreitung und den weitesten Einfluß als Grundlage vieler anderer Gesangbücher gewann aber Kohlbrenner's »Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch katholischen Kirche«, Landshut 1777, weil es so recht der Richtung des Josephinismus und dem nüchternen Geiste der Aufklärung entsprach. An der Poesie, meint er, werde man zwar viel zu tadeln haben, es sei aber mehr für das Herz als für das Ohr gemeint. Das gemeine Volk verlange Deutlichkeit, man müsse sich zu dessen »leichtem Begriffe« herablassen. Nebst seinen eigenen Liedern nahm er Lieder des Wiener Denis und Riedel's auf; die Melodien machte Hauner. Eine in musikalischer Hinsicht verbesserte 2. Auflage von 1790 besorgte Michael Haydn. Von Hauner wird denn auch die Komposition der (aus diesem Buche eben stammenden) oben erwähnten deutschen Singmesse sein, die bis heute lebt und verbreitet ist. Wenigstens entspricht seiner sonstigen Art (nur daß sie sich öfters: ganz in banalen Volkston herabläßt) z. B. folgendes Introitus- (oder Kyrie-?) lied



Der Text ging übrigens auch in den evangelischen Gesang über; er findet sich bei Zahn Nr. 5606 mit einer Melodie von Schicht.

Andere wandten sich in gleichem Modernisierungstrieb gegen die alten Melodien. Das sehr stark verbreitete Gesangbuch von Rud. Deutgen, Osnabrück 1781, giebt z. B. neben jeder alten Melodie eine neue. Wer sich aber sei es für Text oder Melodie nicht gleich gerüstet fand, dem Zeitgeschmack mit lauter Neuem zu dienen (Ign. Franz sagt in seinem gleichfalls stark verbreiteten Gesangbuch, Breslau 1778, er habe lieber gleich lauter neue Lieder gemacht, weil ihm dies weniger Mühe gemacht habe, als wenn er alle Fehler der alten hätte verbessern wollen; die Fehler seiner Lieder müsse man damit entschuldigen, daß er sich erst seit 12 Jahren mit Liederdichten beschäftigt habe!), der modernisierte wenigstens die alten Lieder. So vollzog sich nun in rascher Folge in allen Diöcesen und Gesangbüchern ein mehr oder minder vollständiger Bruch mit der Überlieferung. Die Art wie und die mancherlei Gesichtspunkte, unter denen dies sich vollzog, legt Bäumker in der Einleitung des dritten Bandes und der sich daran anschließenden Bibliographie auf höchst anziehende und lehrreiche Weise dar. Man lese es dort in ganzer Ausführung; es ist weit über seinen nächsten Stoff, die Melodien, hinaus von Interesse. Dem Musikkundigen wird es aber kein geringeres Interesse gewähren, sich auch die 351 Melodien dieses dritten Bandes auf diese ihre Geschichte hin anzusehen. Auch findet sich, so wenig kirchlich sie im Großen

und Ganzen sind, doch eine Anzahl schöner Melodien darunter. Man betrachte z. B. die schönen alten Melodien Nr. 5 mit ihrem Rhythmenwechsel, Nr. 6 (Es ist ein Ros' entsprungen, aber eine andere, als die bekannte Melodie), Nr. 12; die schönen Volkslieder Nr. 22, Nr. 40 u. s. w.

Was ich vorhin andeutend über das rein volksmäßige im Text der katholischen Kirchenlieder sagte, das findet ja auch auf die Melodien seine Anwendung und zwar nicht nur auf die des 3. Bandes und des 18. Jahrhunderts. Ich möchte mir darüber in aller Kürze noch ein allgemeines Wort gestatten. An ihrem Ausgangspunkte im 16. Jahrhundert stehen die Lieder beider Kirchen auch in ihren Melodien ganz auf gleichem Boden; stellte sich doch Luther mit seinen Freunden von Anfang an z. Th. grade auf den Boden des altkirchlichen geistlichen Volksgesanges. So sind denn auch die Melodien alle in gleicher Weise volksthümlich. Dabei aber, das darf man nicht vergessen, handelt es sich um eine Musikperiode, in der überhaupt das geistliche Lied in seinem Charakter von dem weltlichen nicht wesentlich verschieden war. Wie hätten auch sonst so manche Melodien weltlicher, oft im bedenklichsten Sinne weltlicher Lieder einfach auf kirchliche Texte übertragen werden können? Erst gegen Ende des Jahrhunderts mit dem Ueberhandnehmen der italienischen Liedformen schieden sich die Wasser. Grade zur selben Zeit wurde aber dem protestantischen Kirchenlied die Gunst einer eigenthümlichen Entwickelung zu Theil. Von Anfang an hatte ja in der evangelischen Kirche in den Gesang des Gemeindeliedes der Chor mit eingegriffen, wie dies schon das Walther'sche Chorgesangbuch in seinen wiederholten Auflagen beweist. Hier geschah es, wie das nicht anders sein konnte, in der figurirenden Polyphonie des damaligen Kunstgesanges. Zeigt sich indessen schon bei Walther etwas von dem Bestreben, hierbei nicht zu kunstvoll schwierig zu setzen, so nimmt in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Vereinfachung des Satzes immer merklicher zu. Ich glaube nicht, daß man ursprünglich dabei das Mehr oder Minder des Kirchlichen oder auch nur leichtere Faßbarkeit der 4stimmigen Sätze im Auge gehabt hat, sondern vielmehr nur ihre leichtere Ausführbarkeit. Der Kreis ihrer kirchlichen Verwendbarkeit verengerte sich ja in eben dem Maße, in dem man höhere Anforderungen an die Gesangstechnik des Chores stellte. Das war um so bedenklicher, weil der Chor damals ganz allgemein als das eigentliche Organ betrachtet wurde, durch das die Lieder in den Gemeindegesang übertragen werden konnten. Nicht einmal die Orgel kam damals hierfür in Betracht. Das Bedürfniß steigerte sich aber noch, weil in der 2. Hälfte des Jahrhunderts ein gewisses Nachlassen und Erlahmen des Gemeindesanges eintrat, woran die mannigfachen Klagen keinen Zweifel lassen. Unter solchen Eindrücken hatte man allen Anlaß, dem Chor der Singenden wie dem Ohr der Hörenden die Sache möglichst zu erleichtern. So bildete sich als eine kunstvolle und schöne Mitte zwischen dem Figuralstyl und dem Note gegen Note kontrapunktirenden *Falso bordone*, wie er beim Psalmodiren üblich war, jener ältere protestantische Choralstyl, in dem die zur Melodie hinzutretenden Stimmen, während sie sich im allgemeinen zu Harmonien accordisch zusammenreihen, doch von der Bewegung des Figuralstyls grade so viel beibehalten, um sich flüssig in untergeordneter Selbständigkeit zu bewegen. Vollendet wurde dieser Styl durch den entscheidenden Schritt, die Melodie aus dem Tenor in den Cantus zu verlegen. Nun folgte bekanntlich in wenig Jahrzehnten eine Durcharbeitung des ganzen protestantischen Melodienschatzes in dieser Form durch die größten Tonmeister der Zeit. Da ist es denn auch, wo sich der dauernde Styl und Geist des protestantischen Kirchenliedes nach der musikalischen Seite hin festgestellt hat. Zunächst übertrug sich dieser Styl des vierstimmigen Liedes auch gleich auf die Orgel und gab damit dem gesammten Orgelspiel unserer Kirche sein

unterscheidendes Gepräge. Von alle dem aber wurden nun auch die Melodien, sobald es sich um die Erfindung neuer Melodien handelte, in sehr wesentlichem Maaße mit berührt. Denn es bedurfte gewisser Eigenthümlichkeiten der Melodien, um sie zu geeigneten Trägern solchen Satzes zu machen; sie mußten im Geiste solcher Behandlung erfunden werden. Dadurch waren sie aber von dem sich daneben in mancherlei neuen Formen entwickelnden Volks- und weltlichem Kunstliede wenigstens soweit geschieden, daß diese nicht mehr unmittelbar, oder im Wesen unverändert in den kirchlichen Gesang übergehen konnten. Die kirchlichen Sänger haben sich zwar namentlich im 17. Jahrhundert oft genug durch moderne Neigungen auf Abwege in ihren Melodien locken lassen, das besserte und berichtigte sich auch immer wieder, und zu derselben Zeit, wo uns Bäumker's 3. Band das katholische Lied so weit auf die Seite des Volksliedes hinabgeglitten zeigt, sehen wir das protestantische Kirchenlied in Bach's Chorälen auf einem ganz idealen Höhepunkte. Die katholische Kirche hat jene kurz geschilderte Entwickelung nicht selbst mit durchgemacht, wenn sie gleich von ihren Folgen stark beeinflußt worden ist, wie eine Menge ihrer Melodien zeigen und wie es auch schon wegen der tief eingreifenden musikalischen Bedeutung der Sache gar nicht anders sein konnte.

Ist denn Bäumker's ausgezeichnete Arbeit wirklich mit diesem dritten Bande geschlossen? Warum wird so besorglich betont, daß dies der Schlußband sei? Wer den reichen Inhalt der vorliegenden Bände mit dem regen Antheil, den er verdient, an sich vorüberziehen ließ, der wird das Buch nicht aus der Hand legen ohne den lebhaften Wunsch, nun auch zu erfahren, wie denn an das 18. Jahrhundert das 19. sich angereiht hat, um daraus zugleich deutlicher, als etwa einige Gesangbücher es ihm leisten können, zu erkennen, wie also der heutige Bestand und Zustand des Liedersingens in der deutschen katholischen Kirche ist. Hoffentlich wird man auf katholischer Seite nicht auf die Dauer verkennen, einen wie großen Schatz man der unermüdlichen Liebe des Verfassers zur Sache verdankt, und nicht da gleichgültig bleiben, wo das größte kirchliche Interesse vielmehr zu emsig fördernder Theilnahme treiben sollte! Das zwar haben die Katholiken allein mit sich selbst auszumachen. Die hymnologische Wissenschaft aber wird sich dadurch nicht in dem Danke beirren lassen, den sie dem trefflichen Werke und seinem Verfasser schuldet.

Schleswig. **R. v. Liliencron.**

Johannes Zahn, Altkirchliche Introitus (Eingangspsalmen) zu den Festen und Sonntagen des Kirchenjahres, deutschen Texten angepaßt und für den Kirchenchor vierstimmig gesetzt. 1. Heft: Advent, Weihnachten, Epiphanias. 2. Heft: Septuagesima bis Pfingsten. Gütersloh. Druck u. Verlag von C. Bertelsmann. 1893.

Es ist eine noch immer sehr verbreitete irrige Meinung, die altkirchliche Einrichtung, vermöge deren die Liturgie eines jeden Sonn- und Festtages ihren eigenen Introitus hatte, sei in der Lutherischen Kirche gleich oder doch sehr bald zwar nicht ganz abgeschafft, aber doch dahin beschränkt, daß nur die Festzeiten Advent, Weihnachten, Epiphanias u. s. w. ihre eigenen Introiten behalten hätten. So hat man es auch in neuerer Zeit da, wo überhaupt die Liturgie wieder reicher

ausgestattet worden ist, z. B. in der Bairischen Gottesdienstordnung, gemacht. Abgeschafft ist in der älteren Kirche der Introitus überhaupt nicht, sondern nur in den Kirchen, die keinen Chor hatten, durch ein Eingangslied ersetzt. Wo dagegen ein Chor war, sang er auch stets die sämmtlichen altkirchlichen Introiten zu ihren altkirchlichen Chorälen. Das lehren schon die Psalmodia des Lucas Loßius von 1553, 1579, 1595 und Keuchenthal's Kirchen-Gesänge von 1573. Wo der Chor dann später überhaupt noch lateinisch sang, da blieb bis ins 18. Jahrhundert auch der Gesang der sämmtlichen Introiten bestehen. Leider ist, so viel ich habe finden können, niemals in älterer Zeit der Versuch gemacht und durchgeführt worden, die schönen altehrwürdigen Melodien den deutschen Worten der Lutherbibel anzupassen: daher ist denn auch im 18. Jahrhundert mit dem letzten Rest des lateinischen Chorgesanges der Gesang der Introiten in Abgang gekommen und man versuchte auf allerlei andere Arten, das *de tempore* der einzelnen Sonn- und Festtage im Anschluß an das Evangelium des Tages auszuprägen. Man verlor aber darüber vielmehr nur das gottesdienstlich so bedeutungsvolle Ziel gänzlich aus dem Auge und meinte schließlich mit Eingangs- und Predigtlied sei Alles gethan. Die Uebertragung der alten Choräle auf die deutschen Texte war allerdings keineswegs eine leichte Aufgabe, denn es handelt sich darum, die Gänge der Melodietöne und besonders auch die Ligaturen den Accenten der deutschen Worte und dem sinngemäßen Vortrag der Sätze anzupassen. Die Choräle müssen also mit sicherer Erkenntniß ihres charakteristischen Wesens ziemlich frei behandelt werden, damit diejenigen musikalischen Wendungen und Accente, auf denen die Bedeutsamkeit der Deklamation beruht, wieder auf die richtigen Silben fallen. In bewundernswürdiger Weise hat der Verfasser der oben genannten 2 Hefte von Introiten, denen wohl das 3. mit den Introiten der Trinitatissonntage bald folgen wird, diese Aufgabe gelöst. Es ist Johannes Zahn, der hochverdiente Schöpfer des großen Werkes über die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. Er giebt also hier die sämmtlichen altkirchlichen Introiten der Sonn- und Festtage, wie sie bei Loßius und Keuchenthal aus der Urzeit der Reformationskirche überliefert sind. Sie stimmen nicht nur, soweit sie hier vorliegen, sondern, wie ich aus eigener Untersuchung weiß, überhaupt mit den noch heute in der katholischen Kirche gebräuchlichen bis auf wenig unwesentliche Abweichungen überein. Aus denselben beiden Quellen hat Zahn auch, wie er mir freundlichst mittheilte, die Choräle für diese seine Bearbeitung genommen. Loßius und Keuchenthal sind die beiden Hauptwerke, aus denen auch Schöberlein, Kade u. a. bei ihren Arbeiten vornehmlich geschöpft haben. Ich möchte mir erlauben, dawider eine kleine Einwendung zu erheben. Es hat bekanntlich in Folge der Verhandlungen des Tridentiner Concils in der Erkenntniß, daß die Choräle der Ritualbücher vielfach verderbt seien, eine kritische Revision stattgefunden, deren erstes Ergebniß das revidirte Brevier und Missale Papst Pius V. (1572—85) war (Bulle *Quod a nobis*). Unter Paul V. (1621—1623) erfolgte eine nochmalige Revision. Seitdem ist die *Congregatio rituum* in Rom stets eifrig bemüht gewesen, die möglichste Reinheit der Melodien zu erhalten und zu fördern. Die *cura et auctoritate sacrorum rituum congregationis* redigirten römischen Ritualbücher, welche überall ohne Mühe zu haben sind (für Deutschland z. B. bei Pustet in Regensburg) bieten daher die sicherste Gewähr dafür, daß man die möglichst echte und reine Ueberlieferung vor sich hat. Von einer Art protestantischer Tradition zu sprechen, welche sich in der Uebereinstimmung zwischen Loßius, Keuchenthal und anderen zeige, scheint mir eigentlich in keiner Weise gerechtfertigt. Ihre Abweichungen von den römischen Texten beruhen nur auf damaligen lokalen Gewohnheiten und haben keinerlei wirkliche Beglaubigung. Ich meine daher, wir sollten uns nicht besinnen, in Betreff der gregorianischen

Chorāle, wo wir auf sie zurückgreifen wollen, die Früchte der gewissenhaften römischen Forschung auch für uns gewachsen sein zu lassen.

Zahn hat die Melodien in die Oberstimme gelegt und indem er sie zu diesem Zweck mensurirt, zu 4stimmigen Sätzen erweitert im Style, wie er etwa um den Ausgang des 16. Jahrhunderts in der protestantischen Kirche herrschte. Ohne ängstliche Scheu vor den Gewöhnungen des modernen Ohres hat er dabei die alten Tonarten strenge eingehalten. Vieles klingt wohl aufs erste Hören nicht nur sehr überraschend, sondern auch hart. Ich glaube aber, bei richtiger gesanglicher Ausführung wird gleichwohl der Eindruck dieser Musik ein sehr großer und grade durch die Fremdartigkeit vieler harmonischer Wendungen packender sein. Die richtige Ausführung erfordert freilich nicht nur überhaupt einen durchgebildeten Chor, sondern auch einen Leiter, der mit der eigenthümlich recitierenden Vortragsweise, die dabei gefordert werden muß, vertraut ist.

Grade an diesem Orte ist es übrigens wohl angezeigt, darauf hinzuweisen, ein wie herrlicher Stoff der musikalischen Komposition damit zuwächst, wenn die Introiten wieder eingeführt werden. Sobald dies geschieht und die Texte dann, wie es sich gebührt und wie es z. B. bei den Introiten für die Festzeiten in Baiern der Fall ist, im liturgischen Anhang des Gesangbuches stehen, ist natürlich auch jede der von Alters her zulässigen Weisen der Ausführung gestattet. Wo überhaupt ein Gesang nicht möglich ist, hat der Geistliche den Introitus als Eingangsspruch zu lesen. Er kann ihn aber auch allein oder mit der Gemeinde liturgisch singen. Wo ein Chor ist, singt er ihn im gewöhnlichen Gottesdienst einstimmig, »choraliter«; oder er singt den Choral in mehrstimmigem Satz, wie in den vorliegenden Zahn'schen Kompositionen. Endlich aber steht es dem Musiker auch frei, den Text namentlich für Festgottesdienste in freier Komposition zu behandeln. Wie bedeutende musikalische Aufgaben sind das nicht! Man denke sich z. B. den Introitus des 1. Advent mit seiner Feststimmung der seligen Erwartung: »Mein Gott, ich hoffe auf dich — denn keiner wird zu Schanden, der deiner harret!« wenn man dann etwa das alte *de tempore*-Lied dieses Sonntags »Nun komm der Heiden Heiland« als *cantus firmus* eingreifen ließe. Seine dem alten Hymnus *Veni, redemptor gentium* entstandene Melodie beginnt noch dazu zufällig mit denselben Tönen (d c f d), die sich im Eingang des Introitus wieder erkennen (vgl. Zahn, Nr. 1), sich also von selbst als Hauptmotiv bieten.

Möchten die kleinen Hefte vor allem bei den Kirchenchören die Beachtung finden, welche sie in hohem Maße verdienen, und möchten sie alleitig dazu anregen, auf dem hier betretenen Pfade im Interesse unserer evangelischen Gottesdienste rüstig fortzuschreiten! Darin wird der hochverehrte Verfasser den schönsten Lohn für seine Arbeit erkennen.

Schleswig. R. v. Liliencron.

Robert Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Bd. 1 u. 2. Vierte Auflage, mit Nachträgen und Erläuterungen von *F. Gustav Jansen*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1891.

Man kann noch heute gute Kenner und begeisterte Verehrer Robert Schumann's finden, denen es fast unbekannt ist, daß der herrliche Tondichter zugleich einer unserer besten musikalischen Schriftsteller war; nur wenige wissen aus eigener Lektüre, wie er es war, welcher zu einer treffenden, gewissermaßen nachschaffenden musikalischen Kritik gegenüber der trockenen Zergliederung früherer Zeit die

Wege gewiesen hat. Und doch liegen seit 40 Jahren die von Schumann selbst gesammelten Aufsätze in vier Bänden dem Publikum vor. Nicht ganz so viele Jahre sind verflossen, seit der Meister selbst nicht mehr unter uns weilt. In dieser Zeit hat sich die Erkenntniß seiner künstlerischen Größe vollzogen und die anfängliche Zurückhaltung vieler ist einer Popularität im besten Sinne gewichen; der Widerspruch der Meinungen, dessen sich Aeltere auch aus den 50er Jahren noch erinnern werden, besteht nicht mehr, und auch die allmähliche Entwicklung bis zur Höhe liegt objektiv vor uns. War für Schumann selbst, als er seine Aufsätze sammelte, jene Zeit des Stürmens und Drängens, in der er auch durch das Wort die ersehnte neue Zeit vorzubereiten strebte, noch ganz mit seiner Persönlichkeit verwachsen, so daß er nicht zu scheiden brauchte, wo er allgemein Gültiges ausgesprochen und wo er liebevoller Hoffnung in weitgehendem Maße Raum gegeben; wir übersehen jene Periode, wir können jene Scheidung machen, ohne unser Urtheil davon beeinflussen zu lassen; im Gegentheil, wir gewinnen dabei den Menschen und den Künstler um so lieber.

Es ist daher mit Freude zu begrüßen, daß uns Schumann's Schriften in neuem Gewande von berufener Hand wieder vorgelegt werden. Gustav Jansen hat sich in seinen bisherigen Veröffentlichungen, der Sammlung Schumann'scher Briefe (1886) und dem trefflichen Buche »die Davidsbündler« als gründlichen Kenner nicht blos von Schumann's Leben und Schaffen, sondern des musikalischen Lebens überhaupt in der Zeit, in welche jenes fällt, bewährt; er war vor allem berufen, uns Schumann's schriftstellerische Thätigkeit von neuem vor Augen zu führen. Durch genaues Studium nicht nur der von Schumann geleiteten Neuen Zeitschrift, sondern auch der übrigen Litteratur, durch vielfache schriftliche und mündliche Traditionen ist er für seine Arbeit ausgestattet. Seine musikalische Kenntniß ist umfassend; er wäre der Mann, die ausführliche Biographie Schumann's, die uns noch fehlt, zu schreiben.

Wir haben hier nicht über Schumann's Schriften selbst zu sprechen. Der Verfasser dieser Zeilen hat vor ziemlich langer Zeit diese Thätigkeit Schumann's, ebenfalls unter Zuziehung der Neuen Zeitschrift selbst, zu behandeln versucht[1] und glaubt noch jetzt auf diesen Aufsatz Bezug nehmen zu dürfen.

Neuerdings hat Ph. Spitta[2] die Natur von Schumann's kritischer Thätigkeit behandelt und ihre Beziehungen zu der früheren Weise kritischer Besprechung und zu Schumann's menschlicher und künstlerischer Persönlichkeit klar gelegt; wir rathen dringend, bei der Lektüre der Schriften diesen Aufsatz nicht ungelesen zu lassen. An dieser Stelle haben wir es aber nur mit dem Verfahren des neuen Herausgebers zu thun.

Nach dem Titel der neuen Ausgabe, welche in Folge räumlicher Zusammendrängung in zwei Bänden erscheint, will Jansen nicht ein neues Sammelwerk bieten, sondern nur die von Schumann selbst besorgte Sammlung neu erscheinen lassen. Auf dem äußeren Titel wird sie als »Neue kritische Ausgabe« bezeichnet. Er druckt Schumann's Einleitung wieder ab, er giebt Abweichungen von der ersten Fassung, wie sie in der Zeitschrift steht, in der Anmerkung; also kurz, er will Schumann's Schriften neu herausgeben. Wir müssen das betonen, um unseren Standpunkt seiner Arbeit gegenüber festzustellen. Der Herausgeber eines älteren

---

[1] Allg. Mus. Ztg. 1865 No. 47—49. Rec. bemerkt, daß er die im Folgenden vorkommenden Anführungen aus der Zeitschrift seinen Notizen entnommen hat, da ihm beim Niederschreiben dieser Besprechung die Zeitschrift nicht zur Hand ist.

[2] Ueber Robert Schumann's Schriften, Deutsche Rundschau 19. Jahrg. H. 3.

Werkes steht unter bestimmten wissenschaftlichen Vorschriften, und wir stellen uns nicht gegen das Verdienst des Buches, wenn wir an jene erinnern.

Schon in der Vorrede wird der Standpunkt des Herausgebers verlassen, indem Jansen erklärt, nicht blos geben zu wollen, was in die Schriften aufgenommen ist, sondern möglichst alles zusammenzubringen, was Schumann von Aufsätzen und Anzeigen hat drucken lassen. So ist denn — da der Herausgeber sich keine Mühe des Suchens hat verdrießen lassen — sowohl aus der Zeitschrift selbst wie aus anderen Journalen (Herloßsohn's Komet, Leipziger Tageblatt u. s. w.) beigebracht, was an Schumann'schen Aufsätzen zu finden war. Es ist sicherlich höchst dankenswerth, daß wir auch dies alles vereinigt erhalten; denn der ephemeren Bedeutung ist entrückt, was irgendwie mit einem großen Manne zusammenhängt und zu seinem Bilde beiträgt. Aber dazu gehört doch auch der Plan, den er bei seiner Auswahl verfolgt hat. Schumann hat zwar, wie der Verfasser hervorhebt, den Druck seines Werkes nicht mehr selbst überwachen können; die Zusammenstellung selbst aber hat er mit gesunden Kräften vorgenommen und hat wohlbedacht ausgeschieden, was ihm sei es wegen seiner Geringfügigkeit, oder weil er vielleicht seine Ansicht geändert hatte, oder weil er auf Lebende Rücksicht nahm, für die Aufnahme nicht geeignet schien. Wer also Schumann's Werk neu ediren wollte, mußte wohl auch diese Weglassungen respektiren und mußte um so vorsichtiger sein, als ja manche der jetzt hinzugefügten Aufsätze (z. B. Bd. I. S. 49 »Zeitgenossen«, S. 124 Abschiedskonzert von Livia Gerhardt, S. 125 Lipinski [2 Artikel], II. S. 93 Eine Vision, S. 468 Mose von Marx) nur durch Vermuthung, wenn auch zum Theil sehr wahrscheinliche, Schumann zugeschrieben werden. Jansen hat die zugefügten Aufsätze durch einen Stern kenntlich gemacht[1]; er hatte aber ein einfacheres Mittel, um die Schumann'sche Arbeit zu konserviren und doch dem Leser nichts Schumann'sches vorzuenthalten: er mußte einen Anhang bilden und konnte in demselben alles aufnehmen, was früher gefehlt hatte, auch das nicht völlig Erwiesene. In diesen konnte dann noch manches kommen, was, unzweifelhaft Schumann angehörig, jetzt in den Anmerkungen steht. Manches bleibt auch zweifelhaft; wenn Schumann (I. S. 162 fg.) zwei der »Schwärmbriefe« nicht aufgenommen hatte, so bleibt unsicher, ob sie von ihm herrühren. Andererseits könnte man erinnern, wenn man sich einmal auf denselben Standpunkt stellen will, daß doch noch einzelnes fehlt. So stehen z. B. in der Zeitschrift (Bd. V. S. 88 fg.) Anzeigen über

[1] Wir verzeichnen hier kurz die Aufsätze, welche in der neuen Ausgabe hinzugefügt sind: Bd. I. S. 6 Reminiscenzen aus Clara Wieck's letzten Konzerten, aus dem Kometen. S. 10. Die Davidsbündler, desgl. S. 41. Prospekt der neuen Zeitschrift. S. 49. Zeitgenossen. Anna von Belleville. S. 52. Malibran, engl. Matrosenlied. Hero, von Brandt. S. 55. An die Leser der N. Z. S. 67. Dorn. S. 90. Zeitgenosser.. Cherubini. S. 91. Field, Notturno. S. 101. Pr . . tzsch, Freudvoll und Leidvoll. S. 103. Bommer, Sonaten. S. 117 über L. Schunke. S. 121. Hiller, Reveries. Schum. Papillons. S. 124. Livia Gerhardt. Soirée bei der Gräfin. S. 125. Lipinski. S. 129. Berlioz. S. 155. Löwe. S. 157. Konzert von Clara Wieck. S. 162, Chiara an Eusebius. S. 168. Serpentin an Chiara. S. 183. Manuscripte. S. 206. Hiller, Konzert. Bd. II. S. 7. Decker, Sonate. S. 15. Schumann's Concert sans Orchestre. S. 93. Eine Vision. S. 131. Richter, Scherzo. S. 153. Ole Bull. S. 201. Anger, 6 Stücke. S. 251. Die Euterpe-Konzerte. S. 255. Herzberg, Scherzos. S. 264. Fr. Schubert. S. 331. Montag, drei Melodieen. S. 333. Markull, Charakterstücke, und einiges andere. S. 351. Wolff, Preistrio. S. 353. Wittmann, Etuden. S. 375. Hartmann, Lieder. S. 377. Banck, Marienlieder. S. 393. Die Verschwörung der Heller. S. 420. Möhring. S. 451. Marxsen, Variationen. S. 452. Walther v. Göthe u. s. w. S. 468. Marx, Mose. S. 469. Evers, Sonate. S. 471. Raff, Heller, Wichmann. S. 484. Neue Bahnen (Brahms).

musikalische Schriften von Hirsch, Pohle u. a., unterzeichnet 12, also von Schumann. Bd. VII S. 35 der N. Ztschr. werden Lieder aus Beethoven's Nachlaß von 22 (Schumann) kurz angezeigt. Bd. X. S. 10 und 37 finden sich Mittheilungen Schumann's aus Wien (über die Originalpartitur von Mozart's Requiem u. s. w.). Und wenn der Prospekt der Neuen Zeitschrift aufgenommen wurde, so verdiente dies wohl auch die Erklärung wegen vorläufiger und definitiver Niederlegung der Redaktion, welche in Bd. XX (1844) enthalten ist.[1]

Während sonst in Wiedergabe des Inhalts der gesammelten Schriften die größte Genauigkeit geübt wird, ist uns aufgefallen, daß in der Besprechung neuer Symphonieen (Bd. II. S. 180 fg.) die Erwähnung einer kleinen Symphonie von Raymond unterdrückt ist (vgl. Alte Ausg. III. S. 341), ohne daß der Leser erfährt, warum dies geschehen.

Noch in einem anderen wichtigen Punkte ist Jansen von dem Original, welches er neu herausgeben wollte, abgewichen; er hat es unternommen, die Aufsätze in eine streng chronologische Form zu bringen. Diese festzustellen, hat er den emsigsten Fleiß angewendet und nicht nur die Zeitschrift selbst, sondern auch die sonstige Litteratur zur Lösung der zuweilen verwickelten Frage zu Rathe gezogen; denn auch hier mußte mehrfach Vermuthung zu Hülfe genommen werden. Nun hat freilich auch Schumann im Prinzip eine chronologische Folge geben wollen, aber nicht im einzelnen, sondern in größeren Gruppen nach Jahren, und es ist auch in diesen mehrfach von der ursprünglichen Zeitfolge abgewichen, in der Absicht Gleichartiges zu gruppiren, z. B. Werke gleicher Gattung, oder verwandter Meister, oder Berichte von ganzen Reihen von Aufführungen u. s. w. Diese Zusammenhänge sind durch die streng chronologische Anordnung vielfach zerrissen. Dieser Zwang führt sogar einmal zu einer Textesänderung, Bd. I. S. 248, wo Schumann gesagt hatte (Alte Ausg. II. S. 175) »über die ausführlicher auf Seite 49 f. gesprochen wurde«, und wo es jetzt heisst: »über die ausführlicher in einer zukünftigen Variationenschau« (falls dies nicht etwa schon in der Zeitschrift gestanden hatte). Aus dem, von Schumann bewußt zusammengestellten »Denk- und Dichtbüchlein« (Alte Ausg. I. 50 fg., Jansen I. 25 fg.) sind drei Artikel (Berlioz II. 137, G. Wedel I. 137, Musikverein zu Kyritz II. 219) herausgenommen und an spätere Stellen gesetzt. Die chronologische Reihe möglichst festgestellt zu haben, ist ein zweifelloses Verdienst Jansen's; ob es aber zur Mittheilung des Ergebnisses seiner Untersuchung nicht eine andere Form gab, etwa durch genaue Zeitangabe unter dem Text, oder Anhängung eines Verzeichnisses, ist wohl nicht so zweifellos. Da die Absicht Schumann's hier feststand und von derselben bewußt abgewichen wird, kann die neue Ausgabe nach streng philologischem Grundsatz nicht als eine solche des Schumann'schen Werkes mehr gelten, sondern erhält den Charakter eines neuen.

Die Ueberschriften der kritischen Aufsätze sind fast überall geändert, indem Jansen an die Stelle der von Schumann gewählten freieren Fassung die wirklichen Titel der recensirten Werke einsetzt. Auch hier wird niemand den Bienenfleiß des des Verfassers in Ermittlung der wirklichen Aufschriften verkennen; wollte er aber

---

[1] »Während einer längeren Abwesenheit von hier wird Herr Oswald Lorenz thätigen Antheil an der Redaction dieser Zeitschrift nehmen. Ich ersuche alle meine Freunde, ihr Wohlwollen für mich auf ihn zu übertragen. Alle an mich direkt gerichtete Einsendungen gelangen durch Herrn R. Friese richtig in meine Hände.

Leipzig, den 6. Januar 1844. R. Schumann.«

Am 24. Juni erklärt er dann, daß er wegen »Privatverhältnissen« die Redaktion vom 1. Juli ab niederlege und O. Lorenz sie von da ab übernehme.

Schumann ediren, so mußten auch die Ueberschriften stehen bleiben, wie dieser sie gewählt hatte.

Was den Text selbst angeht, so hat den Unterzeichneten eine genaue Vergleichung gelehrt, daß der Herausgeber mit der größten Sorgfalt verfahren ist. Fehler in der Wiedergabe, welche auf ungenauer Vergleichung beruhten, finden sich so zu sagen gar nicht, und man erhält die Schumann'schen Aufätze nach dieser Richtung in getreuer und zuverläßiger Gestalt wieder. Wer die frühere Ausgabe nicht kennt oder nicht vergleicht, kann sich auch in der neuen dem Eindrucke des Schumann'schen Geistes voll und ganz hingeben. Es geschieht nur aus dem Standpunkte der Forderungen der Kritik, wenn wir erwähnen, daß auch hier Abweichungen von der früheren Fassung, nicht etwa durch ungenaue Kontrolle, sondern absichtliche, sich finden. Der Herausgeber erklärt, daß er bei Verschiedenheit der Lesart in der Zeitschrift und in den Schriften sich mehrfach für erstere entschieden habe. Das ist unzweifelhaft gerechtfertigt, wo bei der Redaktion Schumann's ein deutlich erkennbares Versehen begangen worden ist, nicht aber, wo die Aenderung eine absichtliche und ihr Grund ersichtlich ist. Ferner erklärt er, in der Rechtschreibung beim Schwanken Einheit durchführen zu wollen; gut. Aber wenn er weiter geht und nach eigener Meinung eine Rechtschreibung durchführt, welche von der Schumann'schen abweicht, so ist das doch bedenklich. Er nennt ja seine Ausgabe eine kritische und muß daher erwarten, daß der Kritiker seine Methode verfolgt und zusieht, ob er darauf bedacht gewesen ist, das von Schumann Geschriebene und Gewollte zu ermitteln und festzustellen, oder ob er daneben Schumann selbst verbessern will; letzteres geht über die Aufgabe des Kritikers hinaus. Wir wollen ihm einräumen, da wo Schumann selbst schwankte, eine Schreibung durchzuführen; aber dem Leser an Stellen, wo Schumann eine eigenartige Schreibung befolgte, jeden Anstoß wegzuräumen, ist nicht Sache des kritischen Herausgebers; auch dazu können Anmerkungen dienen. Beispiele für das Gesagte würden wir aus dem ganzen Werke zusammenstellen können; wir müssen uns hier beschränken. Da sind z. B. die großen Anfangsbuchstaben. Jansen schreibt Jemand, Andere, Einer, Alle u. s. w., wo Schumann (richtig) jemand u. s. w. hat. Dann aber, wo das Neutrum steht, hat Jansen alles, manches, einiges, vieles, Schumann Alles u. s. w. Hier sind, wie man sieht, wenn wir an das jetzt Geltende denken, Beide inkonsequent; Jansen aber in höherem Grade, wenn er daneben wieder schreibt: vor Allem, vor Kurzem, ohne Weiteres, bei Weitem, im Einzelnen, wo Schumann ganz richtig kleine Buchstaben hatte. Hier hätte es also genügt, die Inkonsequenzen Schumann's, welcher meist das Richtige schrieb, zu beseitigen. In der Interpunktion ändert Jansen vielfach durch Zufügung und Weglassung des Komma's u. s. w., mitunter sogar mit leiser Nüance des Sinnes; wir haben kaum eine Stelle gefunden, wo wir die Aenderung als durchaus nöthig bezeichnen könnten. Doch dies könnte nebensächlich scheinen; andere Aenderungen sind eingreifender. Manche derselben können wir als zutreffende Konjekturen bezeichnen, auf die Schumann vielleicht, wenn er den Druck noch hätte beaufsichtigen können, selbst verfallen wäre. So wenn er I. S. 29 schwebend in schwebt ändert, S. 149 das »wird« an seine richtige Stelle setzt, S. 166 »der letzteren« statt des letzteren, S. 167 statt Heiligen Arien »Heiling-Arien« schreibt, S. 236 ein »sind« zusetzt, II. S. 57 Quartett statt Trio schreibt, S. 57 ein »die« zusetzt, S. 98 statt Empfindungsschwäche Erfindungsschwäche schreibt, S. 101 ein »wenig«, S. 127 und 135 ein »sie«, S. 409 ein »sich« streicht, S. 277 ein »nicht« zusetzt, S. 445 vierstimmigen in vielstimmigen ändert, wenn er endlich die Notenbeispiele mehrfach berichtigt, so sind das Verbesserungen, denen wohl auch Schumann zugestimmt haben würde. Auch Verbesserungen von Eigennamen, wie Kuhnau (Schum. Konau), Lvoff (Schum. Lwoff),

Verden (Schum. Förthen) laßen wir gelten. Gut ist die Konjektur »bewegen« statt abhalten, die er in den Text setzen durfte (II. S. 357), nicht nöthig dagegen »ärmliches« statt ähnliches II. S. 136. Sprachlich nöthig ist das beigesetzte »[vielmehr]« II. S. 378; auch hier wäre Schumann einverstanden gewesen. An vielen andern Stellen aber sind wir abweichender Meinung. Schumann bildet gern den Dativ der Eigennamen mit angehängtem n oder en: Zeltern, Liszten, Schuberten, Marschnern; das mag man provinzialistisch nennen; es entsprach sicherlich Schumann's Sprech- und Schreibweise und giebt der Darstellung eine individuelle Färbung. Jansen streicht überall die Endung und verbessert so ohne Recht Schumann selbst. I. S. 39 schreibt er statt »schwerlich zu glauben« schwer zu glauben, S. 51 »dich — heißen« statt dir heißen, S. 57 fügt er »Durschluß« hinzu (vielleicht nach der Zeitschrift), schreibt auf derselben Seite herunter statt hinunter, S. 73 singend statt siegend (vielleicht Druckfehler), S. 78 fügt er (Z. 3. v. u.) ein »als« hinzu (ganz unnöthig), S. 104 schreibt er während des Adagio (Schum. Adagio's), S. 148 »ein weibliches Wesen, das alles« (Schum. die Alles), S. 156 »manchen von Mendelssohn» (Schum. Mendelssohn'schen), S. 238 Capricen (Schum. Capriccio's), S. 239 jeder Nerv (Schum. jede Nerve) und ein kleines Beispiel (Schum. ein klein Beispiel), läßt S. 281 ein »und« weg, schreibt S. 283 »Was sie aber im Uebrigen betrifft« (Schum. Was aber im übrigen; hier hat J. seine Konjektur durch Klammern kenntlich gemacht), S. 285 »über ein Thema — leicht hinfaseln« (Schum. leichthin faseln), »Mehreres« (Schum. Mehres, wie öfter), S. 299 »Mozart, eine Elfenseele — —, sammelte« (Schum. Mozart sammelte, eine Elfenseele — —), S. 303 »anstaunen« (Schum. erstaunen, in transitivem Sinne, also wenn auch sprachlich bedenklich, doch mit ganz anderem Gedanken), S. 306 »dem Ergreifendsten« (Schum. das Ergreifendste), II. S. 17 »Manuskripte weniger Gekannter« (Schum. Manuscripte, weniger Gekanntes; also eine unberechtigte Aenderung), S. 23 »Körper und Geister hebender Walzer« (Schum. Körper und Geisterhebender Walzer; die Verbesserung also unrichtig), S. 35 *Adagissimo* (Schum. *Adagiosissimo*), S. 67 »Großer Achtung dürfte ich mich sicher erfreuen, wenn« (Sch. Großer Achtung, dürfte ich mich ihrer erfreuen, wenn[1]), setzt S. 86 »wissen« zu, schreibt S. 107 »über dem einen Werk waltet mehr Segen als über dem andern« (Schum. über das eine — das andere), S. 150 »kurz vorher« (Schum. kurz; J. hat [vorher] eingeklammert)[2] läßt S. 208, 312 ein »und« weg, S. 225 das Wort »dasige« (Konservatorium), schreibt S. 230 »waren« (Sch. war) S. 266 »und in diesem Sinne war auch alles« (Schum. und war auch alles in diesem Sinne), »den einen Chor« (Schum. das eine Chor), S. 299 »die Aufgabe« (Schum. seine Aufgabe), »er hat sich in das — geschickt« (Schum. angeschickt), »den Ausruf Spohr« (Schum. den Laut Sp.), S. 318 Trauermarsch (Schum. *Marcia funebre!*), S. 332 »Kunstgriffe« (Schum. Kraftgriffe, zweifellos richtig), S. 340 »Claviermusikepoche« (Schum. Claviermusikerepoche), S. 384 »Kärrner« (Schum. Krämer), setzt S. 408 »vierhändigen« (Diversions) hinzu, u. s. w.

Es ist ja klar, daß viele der Verbesserungen sprachlich richtig und stilistisch angemessen sind; manche andre Änderungen sind aber nicht nöthig gewesen; und überhaupt bleibt für uns die Forderung bestehen, daß bei Edition eines Schriftwerks mit dem Text nicht willkürlich verfahren werden darf, und daß vom Stand-

[1] Die Konj. des Herausgebers ist glücklich, das ursprüngliche sprachlich unmöglich; aber es ist nicht, wie J. in der Anmerkung sagt, ein bloßes Druckversehen, da es außer in der Ztschr. auch in den Schriften II. S. 94 steht.

[2] Auf derselben Seite Z. 2 ist ein Druckfehler Composition (statt des Plur.) stehen geblieben.

punkte der Kritik es prinzipiell als unerlaubt bezeichnet werden muß, den Schriftsteller selbst zu korrigiren.

Diese Neigung zu ändern hat Jansen sogar auf den von Schumann bereits aufgenommenen Aufsatz von Gottschalk Wedel (I. S. 299) ausgedehnt, indem er die von diesen erfundenen, sonderbaren, aber an dieser Stelle charakteristischen Verdeutschungen musikalischer Ausdrücke wieder durch die gewöhnlichen ersetzte. Selbst Zusätze aus den Schriften läßt er weg, z. B. II. S. 254 »ein Miniaturstück, das gleichfalls schon gedruckt ist« (Schr. III. S. 292), oder S. 429 außer den bei Mompour in Bonn gestochenen Stimmen; lagen hier Irrthümer Schumann's vor, so waren sie in der Anmerkung zu berichtigen. Auch der in den letzten Partieen öfter gewählte Sperrdruck, abweichend von den Schriften, fällt auf. In den »Musikalischen Haus- und Lebensregeln«, welche Schumann selbst mehrmals herausgegeben, hätte u. E. überhaupt kein Buchstabe geändert werden dürfen.

Kleinere Aenderungen sind z. B., daß er bei Angaben von Tonarten oder anderen musikalischen Bezeichnungen lateinische Lettern setzt, statt der von Schumann gewählten deutschen, daß er Zahlen bei Schumann meist in Buchstaben ausdrückt u. s. w. Man könnte uns der Kleinmeisterei zeihen, wenn wir hier noch weiter gehen wollten; es kam uns nur darauf an, das Prinzip der kritischen Behandlung festzustellen und zu begründen. —

Mehrfach hat Schumann in den Schriften Sätze aus der ersten Fassung der Zeitschrift weggelassen, andere abgeändert; es ist von Interesse und dankenswerth, daß der Herausgeber mehrfach in den Anmerkungen die erste Fassung zur Vergleichung heranzieht und Zusätze beifügt. Es lässt uns das in die Reflexionen hineinblicken, welche den Meister bei der Herausgabe beschäftigten, und der Herausgeber durfte hier, wo es sich nicht um den Text, sondern um Erläuterung desselben handelt, kühn noch weiter gehen. So hätte z. B. gleich in dem ersten Aufsatze über Chopin's Variationen, S. 4 Z. 1, die Lesart des Originals angeführt werden können: »es ist, als wenn der frische Geist [Schriften: die Begeisterung] des Augenblicks die Finger über ihre Mechanik [Schr.: über das gewöhnliche Maß ihres Könnens] hinaushebt«, weil sie zeigt, wie Schumann bei der Redaktion den Ausdruck feiner und präciser zu gestalten strebte. So hat gerade dieser Aufsatz noch mehrere Verbesserungen von Schumann erfahren; interessant ist auch der Schluß, der in der ersten Fassung lautete: »so beug' ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinem Fleiße und seiner Fantasie«, wo Schumann später schrieb »solchem Genius, solchem Streben, solcher Meisterschaft«. S. 61 hatte Schumann den Worten: »Heiterkeit, Ruhe, Grazie« noch hinzugefügt und später gestrichen: »Idealität, Objektivität«. S. 64 stand bei den Worten »dem Sohn Emanuel« [Bach] im Original: »dem fantastischen Jüngling unter Schlafmützen«, was ihm später nicht mehr zutreffend scheinen mochte. S. 138 hieß es nach den Worten »und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste sein« noch: »Sollte dieser Augenblick mit der Symphonie von Berlioz beginnen«? S. 141 Z. 8 setzt Jansen zu den Worten »So ist der Bau des ganzen ersten Gesanges durchaus« (mit Bez. auf's Vorherige) hinzu: »rein und edel«, was Schumann gewiß absichtlich gestrichen hatte, wie er auch S. 143 Z. 4 aus dem ursprünglichen: kontrapunktirt er »wie ein Meister« gemacht hatte »sehr schön«; man sieht, daß er später nicht mehr so viel Lob auf Berlioz häufen mochte. S. 178 waren die begeisterten Worte über Schubert etwas weitläufiger; es hieß: »der, ohne Beachtung scharfer mathematischer Formen, ohne Anwendung kontrapunktischer Hülfsmittel, Todfeind aller Philisterei« u. s. w., und nach dem Satze war noch beigefügt »Sein ganzes Wesen ist ein ewiges Singen, eine selige Melodie, durch Rhythmus

gefestet, durch Harmonie verschönt und geadelt durch den Gedanken«. Vor der Besprechung der Trios (S. 257) stand ursprünglich noch ein »Gruß von dem Gipfel des Jahres 1836«, welcher wegen der später von Schumann gewählten Anordnung wegfallen mußte. Den Schluß der Besprechung von Ouverturen (II. S. 91) bildet Anzeige einer Ouverture von Gerke, was immerhin erwähnt werden konnte. Bei dem Gedichte »Traumbild« (II. S. 133) konnten die Varianten am Schluß: »das Engelskind aber bestürzt und leicht zurück in seine Heimath entweicht« aus dem Original erwähnt werden. S. 142 stand bei »Bevorzugung jüngerer Talente« im Original: »deren ausgezeichnetste man wohl auch Romantiker nennen hört«; Schumann wollte bekanntlich von dieser Bezeichnung nichts wissen. II. S. 344 konnte noch ein Zusatz über Liederbearbeitungen, in Nachahmung der Liszt'schen, in der Anmerkung Erwähnung finden. Darin heißt es (Ztschr. Bd. XV. S. 142) am Schlusse: »Aus einem Lied ein Bravourstück machen zu wollen, bleibt immer etwas Verkehrtes. Will man aber Lieder ohne Worte, so nehme man doch die echten Mendelsohnischen.«

Mit vorstehenden Aeußerungen sagen wir dem Herausgeber jedenfalls nichts neues, und wir möchten nicht, daß über unsere Anerkennung des Verdienstes, welches sich Jansen durch seine sorgfältige Forschung um Schumann erworben hat, irgend ein Zweifel bliebe. Schumann's schriftstellerische Anlage und Thätigkeit liegt uns, wenn wir die Einleitung, die neu hinzugefügten Aufsätze und viele Aeußerungen in den Anmerkungen zusammennehmen, weit vollständiger wie bisher vor; zum Verständnisse seiner Persönlichkeit hat Jansen durch emsige Untersuchungen und feines Nachempfinden mehr geleistet wie irgend einer vor ihm. Besonders wohlthuend berührt die warme Pietät für den Meister, welche das ganze Buch durchdringt, im erfreulichen Gegensatze zu der ersten Biographie Schumann's. Wir erwähnten die Einleitung: hier wird Schumann's geistige Entwicklung von der Schulzeit her dargelegt und in's rechte Licht gestellt, wir erkennen die reiche poetische Anlage, welche zeitweise sogar die musikalische zu überflügeln schien. wir lernen wie er zuerst an's Schriftstellern über Musik kam und in verschiedenen Zeitschriften Aufsätze niederlegte, bis er die Neue Zeitschrift gründete. Die Geschichte derselben wird bis an's Ende von Schumann's Thätigkeit fortgeführt, zugleich über die Entstehung der Sammlung Bericht gegeben. Auch die kurze Wiener Zeit Schumann's enthält (im Anschlusse an den Aufsatz von Kalbeck) neues Licht. Außerdem hat der Herausgeber nicht nur den Text mit Anmerkungen begleitet, sondern im Anhang beider Bände eine große Zahl von Erläuterungen gegeben, und in beiden eine solche Fülle von Ergebnissen niedergelegt, daß man wohl sagen darf: es ist nichts in Schumann's Schriften unerklärt geblieben. Die Anmerkungen unter dem Texte enthalten, außer den bereits erwähnten Zusätzen aus dem Original: Feststellung der Tage von Konzerten, Namen von Künstlern, die Schumann nur andeutet, genauere Angaben von Citaten, litterarische Nachweisungen, Erklärung Schumann'scher Anspielungen, hier und da auch Berichtigung Schumann'scher Angaben; man ist überall dankbar für schnelle Aufklärung und ahnt doch kaum die Mühe, welche der Herausgeber auf diese Erläuterungen verwandt hat. Von höchstem und bleibendem Werthe sind die Erläuterungen, welche im Anhange gegeben sind. Man wird hier mitten in die Zeit versetzt, in welcher Schumann wirkte und zur Anerkennung empordrang, mitten in die Umgebungen, in welchen er lebte; seine geniale, liebenswürdige, hochsinnige, ernste und wahre Persönlichkeit tritt uns, wie es in Jansen's »Davidsbündlern« schon der Fall war, warm und individuell entgegen. Dem Herausgeber kommt hier eine umfassende, auf eigener Forschung beruhende Personen- und Litteraturkenntniß zu Hülfe, welche er durch lange und liebevolle Versenkung in den Stoff sich und andern zu klarem Bilde gestaltet. So

kommen denn auch Schumann's Freunde und die Künstler, mit denen er zusammenkam, uns in kurzen, lebensvollen Bildern nahe. Man lese z. B. die Anm. 4 (Bd. I) über die muthmaßlichen Urbilder des Davidsbundes (wobei das über Fr. Wieck und dessen Verhältniß zur Zeitschrift Gesagte von besonderem Interesse ist), Anm. 8 über Wenzel, Anm. 58 über Julie Baroni-Cavalcabo, Anm. 66 über Joh. A. Hiller und seine Schülerinnen, die Schwestern Podlesky, II. Anm. 1 über Sterndale Bennett, Anm. 11 und 12 über Ad. Henselt, Anm. 13 über Stephan Heller, Anm. 45 über Schumann's mißgünstigen Verkleinerer C. Banck, und so manche andere, um zu erkennen, welche Sorgfalt der Herausgeber angewandt hat, um die Leser über bemerkenswerthe Gestalten der Zeit zu unterrichten. Von besonderer Wichtigkeit sind weiter I. Anm 8, wo die Notizen über einen früh komponirten Symphoniesatz von Schumann gut zusammen gestellt werden; Anm. 17 über Fink und dessen Verhältniß zu Schumann's Bestrebungen, Anm. 33 über gleichzeitige Beurtheilungen Schumann'scher Werke und sein Verhältniß zu gleichzeitigen Kritikern, Rellstab, Gottfr. Weber, Castelli; die verschiedenen Artikel über Berlioz (I. Anm. 37. 58. II. Anm. 29), Urtheile über ihn und Nachrichten über seine Aufnahme in Deutschland; die Abnahme von Schumann's Begeisterung für den französischen Tonsetzer tritt schon sehr hervor. Bd. II. Anm. 10 wird die Aufnahme von Meyerbeer's Hugenotten und Schumann's Stellung zu dem Komponisten weiter behandelt; der Anhang dieses Artikels, welcher die eigene Anmerkung Schumann's zu seinem Aufsatze über Hugenotten und Paulus (II. S. 59 fg.) enthält, hätte unseres Erachtens bei dem Texte bleiben müssen, bei dem er ja in den Schriften (II. S. 229) steht. Ueber die der Zeitschrift angehängten Beilagen handelt Anm. 14, über Schumann in Wien Anm. 31, über den Ausdruck »Teufelsromantiker« Anm. 33, über Liszt und Schumann's Zusammensein mit ihm Anm. 48 bis 50, über Schilling Anm. 63, über den schönen kritischen Versuch Schumann's, verdorbene musikalische Texte bei Bach, Mozart, Beethoven zu verbessern (II. S. 344 fg.) Anm. 61; hier hätte vielleicht die Antwort von Beethoven's Freund K. Holz Erwähnung verdient, welcher in der Zeitschrift Bd. XV. N. 42 die Vermuthung Schumann's bezüglich der Pastoralsymphonie als richtig bestätigte. Das »Theaterbüchlein« wird durch weitere Aussprüche über Opern aus dem Feuilleton der Zeitschrift (Anm. 66) erläutert.

Wir haben hier nur Beispiele angeführt; alle Anmerkungen sind werthvoll nicht nur als willkommene Erläuterungen des Textes, sondern für sich als Beiträge zur Kenntniß der musikalischen Zeitströmung und als Bausteine zu einer den berechtigten Wünschen und Forderungen entsprechenden Biographie Schumann's. Ja auch über diesen hinaus ragt des Verfassers Interesse; man beachte, was er über Beethoven'sche Werke, z. B. die Leonorenouverturen, die Adur-Smphonie (I. Anm. 48) beibringt, um zu erkennen, daß er auch in diesen Dingen zu Hause ist.

Selbst in dem Inhaltsverzeichniß, welches sehr sorgfältig gearbeitet ist, giebt er mehr als man erwartet, indem er den in demselben angeführten Künstlernamen, soweit es nöthig und möglich war, kurze biographische Notizen beigiebt.

Wir schließen mit aufrichtigstem Danke gegen den Herausgeber und mit der Hoffnung, daß durch seine Bemühung die Schumann'schen Schriften eine recht weite Verbreitung finden und daß Schumann'sche Denk- und Empfindungsweise über musikalische Kunst mehr wie bisher eindringen und zur Gesundung des musikalischen Geschmacks das ihrige beitragen möge, was unserer Zeit sehr Noth thut.

Coblenz. **Hermann Deiters.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burg, Hafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.

Einiges über Theorie und Praxis in musikalischen Dingen.

Von

Engelbert Röntgen.

Helmholtz sagt am Schlusse seines Buches »Die Lehre von den Tonempfindungen«:

> »Nach diesen Erfahrungen, glaube ich, kann kein Zweifel darüber bleiben, wenn noch einer da war, daß die theoretisch bestimmten Intervalle, welche ich in dem vorliegenden Buche die natürlichen genannt habe, wirklich die natürlichen für das unverdorbene Ohr sind . . .«

Nach den langjährigen Erfahrungen und Beobachtungen, die ich in meiner musikalischen Praxis gemacht habe, bin ich zu der Überzeugung gelangt, daß diejenigen Intervalle, die ein musikalisch begabter Sänger oder Spieler intonirt, in vielen Fällen von den theoretisch bestimmten Intervallen abweichen, und daß die letzteren nicht immer das Ohr eines musikalisch empfindenden Hörers befriedigen. Obgleich es nun leicht ist, durch direkte Beispiele aus der Praxis nachzuweisen, daß solche Abweichungen in der That vorhanden sind, so ist es, nach meinen Erfahrungen, unmöglich, dem Helmholtz'schen Systeme irgendwie ein anderes entgegen zu stellen. Man kann eine große Menge von einzelnen Fällen anführen, in welchen eine meßbare Verschiedenheit der betreffenden Intervalle vorhanden ist; diese Fälle sind aber in der Mehrzahl nur jeder für sich und für den Augenblick von Gültigkeit und erweisen sich unter veränderten Umständen nicht als stichhaltig. Es sind deshalb immer veränderliche Größen, mit denen man zu rechnen hat, und aus solchen läßt sich ein System nicht errichten.

Diese Veränderlichkeit beruht erstens auf dem Unterschiede zwischen der harmonischen und der melodischen Verwendung der Intervalle und zweitens auf den Schwankungen in der Tonhöhe der

alterirten Intervalle[1]. Diese Schwankungen sind von dem Charakter des Kunstwerks und von der Auffassung und der Ausführung des ausübenden Künstlers abhängig, denn in dem ausdrucksvollen und belebten Gesang oder Spiel ausgezeichneter Künstler oder Künstlerinnen ist eine größere Alterirung der Intervalle bemerkbar als in den Leistungen geringer befähigter und weniger erregbarer Musiker. Ohne Zweifel aber wird jeder musikalische Hörer beim Anhören eines Kunstwerkes in einer vollendeten Ausführung, trotz der Abweichungen von den theoretischen Intervallen oder vielleicht gerade in Folge derselben, die größte Befriedigung empfinden.

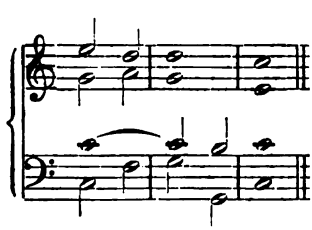
Die folgenden Beispiele sind das Resultat meiner Untersuchungen auf einem nach Helmholtz'schem Prinzip in natürlichen Intervallen gestimmten Harmonium und der Beobachtungen, die ich mit gespanntester Aufmerksamkeit und mit einem durch Übung geschärften Ohr während der Leistungen vorzüglicher Künstler und Künstlerinnen gemacht habe.

I.

Der Durakkord.

Dieser Akkord ist der einzige unter allen aus theoretisch reinen Intervallen gebildeten Akkorden, welcher in der Praxis unverändert vorkommt, jedoch nur dann, wenn derselbe in harmonischer Verwendung und im Zustande der Ruhe auftritt. Das Wort »Ruhe« bezieht sich selbstverständlich nicht auf die Zeitdauer, sondern auf die Beharrungsfähigkeit des Akkords. Es sind also hauptsächlich der tonische Dreiklang und die Unterdominante, die hier in Betracht kommen können, da die Oberdominante in den meisten Fällen keinen beharrungsfähigen Charakter hat.

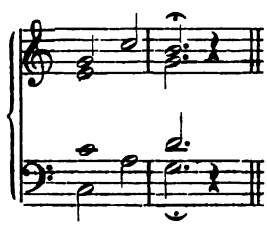
Kein Sänger oder Spieler wird zum Beispiel hier im zweiten Takt eine theoretisch reine Terz intoniren:



[1] Unter »Alterirung« verstehe ich hier die Erhöhung oder Erniedrigung eines Intervalles innerhalb eines Halbton-Schrittes, im Gegensatz zu der in der Harmonielehre üblichen Bedeutung des Wortes zur Bezeichnung chromatisch-veränderter Töne.

weil die Entfernung von dem Leitton bis zu dem Tone *C*, der ihm schon im Sinne liegt, eine zu große sein würde, der Hörer aber wird nur dann von dieser harmonischen Fortschreitung befriedigt sein, wenn er einen erhöhten Leitton zu hören bekommt.

Man kann jedoch auch zuweilen im Oberdominantakkord eine reine Terz zu hören bekommen, wenn dieser Akkord z. B. im Halbschluß und also vorübergehend im Zustande der Ruhe erscheint:



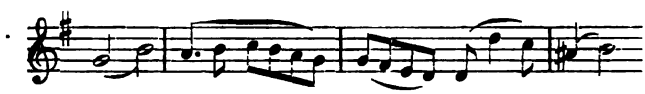
In melodischer Verwendung findet eine merkliche Alterirung des Terztones statt, größer oder kleiner, entsprechend dem Charakter des Tonstücks und der Ausdrucksfähigkeit des Ausführenden.

Ich machte einen Versuch mit einer Klavierspielerin, einer sehr begabten musikalischen Dame, und hatte von vorn herein die Befürchtung, daß sie durch die jahrelangen Übungen auf ihrem im gleichschwebend temperirten System gestimmten Instrument verwöhnt und beeinflußt sein könne. Dies war jedoch nicht im Geringsten der Fall. Ich spielte auf dem Harmonium die Töne *G* und *D*[1] und ließ sie dazu die große Terz singen; das *h* stimmte vollkommen mit der natürlichen Terz, $\frac{5}{4}$, des Harmoniums überein. Auch bei Umkehrungen und in erweiterten Lagen sang sie immer die natürliche große Terz. Dann machte ich den nämlichen Versuch mit einem vorzüglichen Violinspieler. Er spielte ebenfalls theoretisch reine Terzen und war darüber nicht einen Augenblick im Zweifel. Darauf ließ ich mir von Beiden, von einem gegebenen Grundton aus, die Durtonleiter vorsingen und -spielen. Um möglichst genaue Messungen anstellen zu können, hatte ich das Griffbrett der Violine in Grade eingetheilt; es ließ sich selbstverständlich dadurch keine absolut genaue Messung erreichen, jedoch annähernd die Tonhöhe der Intervalle bestimmen. Es stellte sich nun unstreitig heraus, daß Beide, die Singende und der Spielende, ganz in gleichem Maße alterirte, keine theoretischen Terzen und Sexten hervorbrachten. Diese Intervalle waren ungefähr

[1] Ich schreibe die Quinttöne mit großen, die Terztöne mit kleinen Buchstaben; für die Erhöhung oder Erniedrigung um ein Komma gebrauche ich den üblichen Strich über, bez. unter dem Buchstaben.

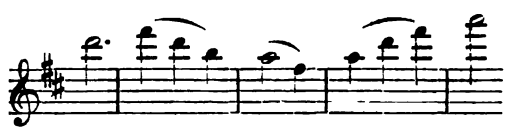
um die Hälfte eines Kommas höher als die entsprechenden Töne des Harmoniums. Der Leitton[1] wurde aber noch schärfer genommen und der Unterschied mit dem Ton des Harmoniums konnte ohne Weiteres auf ein Komma geschätzt werden.

Einige Beispiele aus der Praxis mögen als Beweis dienen, daß in melodischer Verwendung in der That alterirte große Terzen und Sexten gespielt und gesungen werden. Im zweiten Satz des Beethovenschen Violinkonzertes:



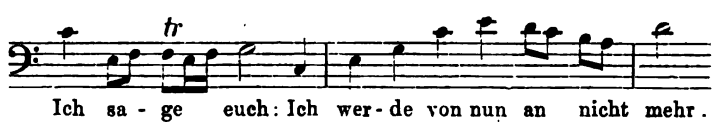
spielt Herr Professor Joachim keine natürlichen, sondern um ein halbes Komma erhöhte Terzen und Sexten (*h* und *e*).

Im ersten Satz des Brahms'schen Konzertes:



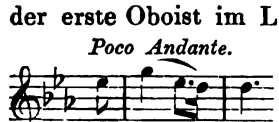
ebenfalls ein in gleicher Weise erhöhtes *fis* und *h*.

Einige Takte aus der Bach'schen Matthäus-Passion sind mir besonders in der Erinnerung geblieben. Der ausgezeichnete Sänger Herr Messchaert singt in der Abendmahlseinsetzung:



die Terzen bedeutend alterirt.

In dem letzten Satz der *Sinfonia eroica* von Beethoven nimmt der erste Oboist im Leipziger Gewandhausorchester an dieser Stelle:



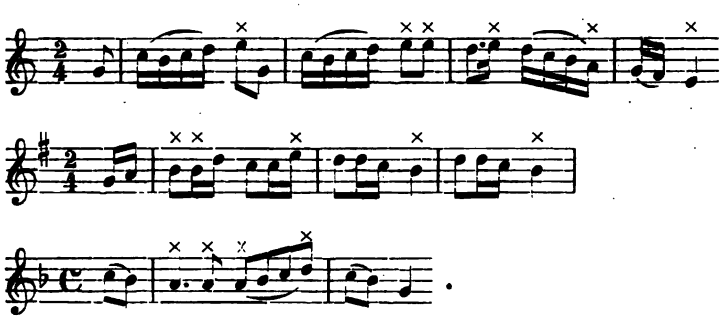
eine sehr hohe Terz, die nahe an die pythagoreische ($\frac{5}{4} \cdot \frac{81}{80}$) grenzt.

Wenn nun zuweilen eingewendet wird, daß alle neueren Musiker durch die Klaviere an zu hohe Terzen gewöhnt sind, so muß ich

[1] Über die 7. Stufe der Tonleiter siehe weiter unten.

dem entgegenhalten, daß, nach meiner Erfahrung, kein wirklich musikalisch begabter Mensch, weder durch die unabänderlich unreinen Intervalle des gleichschwebend temperirten Systems, noch durch irgend ein Anderes, sich beeinflussen läßt[1]. Unbewußt folgt er seinem natürlichen, musikalischen Empfinden, das ihm stets den rechten Weg zu der Intonation weist, die ihn selbst und zugleich den verständigen Hörer befriedigt.

Einen schlagenden Beweis liefern die Beobachtungen, die ich an dem Gesange der unteren Schichten des Volkes gemacht habe. Junge Männer und Mädchen, die nie irgend welche musikalische Bildung genossen, vielleicht nie oder nur höchst selten ein Klavier zu hören bekamen, singen ihre Melodien mit den nämlichen Terzen und Sexten, die ich von Joachim hörte. Ich führe nur einige Beispiele an, wie man sie täglich beobachten kann:



II.

Der Mollakkord.

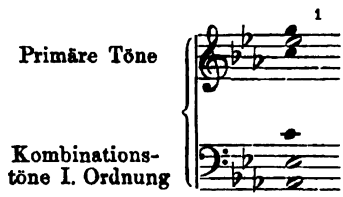
In auffallender Weise gehen hier Theorie und Praxis auseinander. Der theoretisch reine Mollakkord klingt in Folge der hohen kleinen Terz ziemlich herb und unangenehm und erweckt, wie etwa ein Durakkord mit pythagoreischer Terz, die Empfindung von Spannung und Unruhe.

Obgleich bei einem Versuch auf dem Harmonium die Reinheit und der Wohlklang des Mollakkords durch die sehr deutlich hervortretenden Kombinationstöne beeinträchtigt werden, so giebt es doch in Vokal- und Instrumentalleistungen sehr viele Fälle, in welchen

[1] Es gehört zu den schwierigsten Aufgaben für einen Violinspieler, eine Tonleiter in gleichschwebend temperirten Intervallen zu spielen. Mir ist es bis jetzt nicht gelungen, diese Aufgabe mit einiger Sicherheit zu lösen.

diese Töne sich dem Gehör entziehen. Der Akkord behält aber trotzdem den oben beschriebenen Charakter.

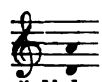
Auf dem Harmonium ist es vorzugsweise der tiefste Kombinationston, der, namentlich in höheren Akkordlagen, sehr stark hervortritt:



Diese Kombinationstöne, mögen sie nun mehr oder weniger deutlich gehört werden, stellen dem Mollakkord, nach meiner Ansicht, gewissermaßen ein Ursprungszeugniß aus, in welchem der Grund für die Zweideutigkeit und Unklarheit des Akkords zu suchen ist.

Ein weiteres Eingehen auf diesen Gegenstand gehört nicht hierher.

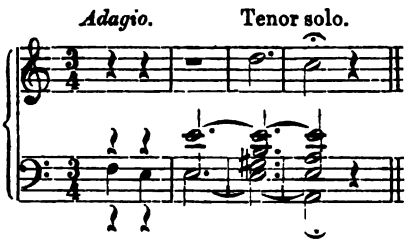
Ich will jetzt versuchen durch Beispiele darzuthun, daß die in der Praxis gebräuchliche kleine Terz bedeutend von der theoretisch bestimmten abweicht.

Ich ließ auf dem Harmonium die Töne  aushalten und spielte dazu auf der Violine, anstatt der natürlichen kleinen Terz, nach und nach tiefere Terzen; die Messung auf dem graduirten Griffbrett der Violine ergab nun, daß der Akkord am ruhigsten klang mit einer Terz, die ungefähr um ein Komma tiefer als die natürliche war.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Akkord in dieser Abstimmung auf dem Harmonium, jedoch nur in höheren Lagen, ziemlich rauh klingt; aber der theoretisch reine Akkord klingt auf diesem Instrument, in höheren Lagen, ebenfalls schärfer und gespannter als in tieferen.

Eine sehr günstige Gelegenheit zur Beobachtung des Akkords im ruhenden Zustande bietet sich in dem Terzett mit Chor aus dem ersten Akt des »Freischütz«:

[1] Die weißen und schwarzen Noten dienen zur Bezeichnung für Quint- und Terztöne.

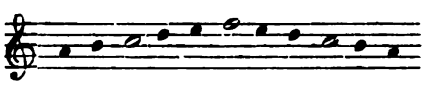


Der Chor singt den Grundton und die Quinte und allein der Solotenor singt die kleine Terz; man hört also den Akkord in dieser Lage:

In vielen Aufführungen dieser Oper habe ich die Beobachtung gemacht, daß jeder Tenorist eine tiefe kleine Terz singt, und daß die Klangwirkung des Akkords eine höchst befriedigende ist. —

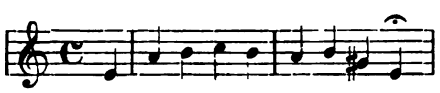
In melodischer Fortschreitung werden ebenfalls nur erniedrigte Terzen und Sexten intonirt, und man kann die Größe der Alterirung, unter Vorbehalt der erwähnten Schwankungen, auf $\frac{6}{5} \cdot \frac{80}{81}$ schätzen. Es sind also um ein Komma erniedrigte natürliche kleine Terzen.

Man spiele auf dem Harmonium die Tonfolge:



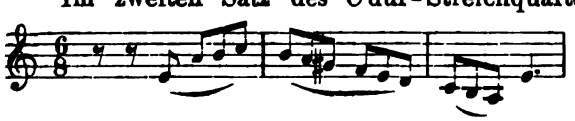
und jeder, sogar derjenige, der »auf des Meisters Worte schwört«, wird eingestehen müssen, daß eine solche melodische Fortschreitung unleidlich verstimmt klingt. Es ist eine unwiderlegliche Thatsache, daß allgemein *c* und *f*, nicht *C* und *F* gespielt und gesungen wird.

In der ersten Strophe der Choralmelodie:



singt man in *a* moll nicht *C*, sondern *c*.

Im zweiten Satz des *C* dur-Streichquartetts von Beethoven:

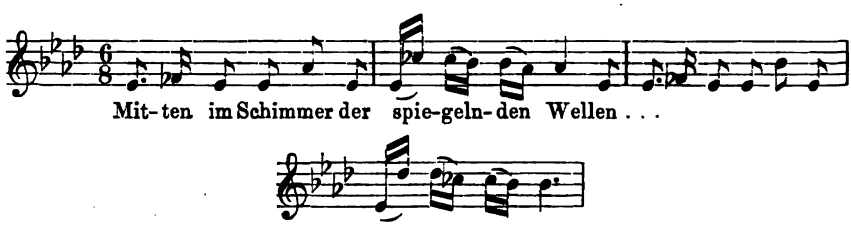


spielt der Violinspieler

in *a* moll nicht *C* und *F*, sondern *c* und *f*; ebenfalls in dem Adagio der *Sinfonia eroica* von Beethoven:

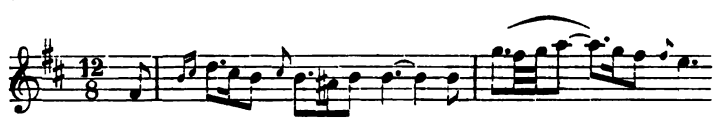
in *c* moll nicht *Es*, sondern *es*.

Ich hörte von der Sängerin Fräulein Leisinger, deren Gesang sich durch große Reinheit der Intonation und Schönheit des Vortrags auszeichnet, ein Lied von Schubert: »Auf dem Wasser zu singen«. Das Lied hat *As* dur-Vorzeichnung, fängt aber in Moll an:



Sie sang keine natürlichen, sondern um ein Komma erniedrigte Terzen.

In den Anfangstakten der Arie mit Solovioline in der Bachschen Matthäus-Passion:



spiele ich in *h* moll *d* und *g*; die Theorie aber verlangt *D* und *G*.

Ich bin fest überzeugt, daß der unbefangene Hörer in allen den bisher angeführten Fällen das Spiel und den Gesang der Künstler als unrein bezeichnen würde, wenn dieselben, anstatt der alterirten Intervalle, theoretisch reine spielen oder singen würden.

III.

Der Dominantseptimenakkord.

Ich habe oft in Wort und Schrift die Bemerkung gehört, daß dieser Akkord in Folge der zu hohen Septime unangenehm und hart klingt. Als praktischer Musiker möchte ich dem entgegenhalten, daß mir der Akkord in dieser Gestalt ebenfalls nicht behagt, daß

aber nicht die zu hohe Septime, sondern der für mein Gefühl zu tiefe Leitton daran Schuld ist. Ich verlange, mit Hinblick auf seine Auflösung, einen kräftig dissonirenden Akkord, einen Akkord, dessen strebender Charakter scharf ausgeprägt ist, und dies kann nur durch einen erhöhten Leitton erreicht werden.

Man kann allerdings den Akkord *G—h—D—F* viel milder machen, wenn man die theoretische Septime um ein Komma erniedrigt und in *f* verwandelt[1]. Hierdurch werden dann nicht allein die verhältnißmäßig milde Septime *G—F*, sondern zugleich die ziemlich rauhen Dissonanzen *h—F* und *D—F* erheblich gemildert. Dieser Akkord steht aber an der Grenze der konsonirenden Akkorde und hat kaum noch den Charakter einer Dissonanz. Für die Praxis ist der Akkord nur von untergeordneter Bedeutung.

Ich ließ auf dem Harmonium einen reinen *G* dur-Akkord aushalten und spielte dazu auf der Violine abwechselnd die verschiedenen Septimen. Für den isolirten Akkord war das *f* entschieden wohllautender als *F*, jedoch waren die anwesenden Musiker mit mir einverstanden, daß der Akkord *G—h—D—f* in Folge der zu großen Weichheit nicht befriedigte, dagegen mit einer um ein halbes Komma erniedrigten theoretischen Septime eine bessere Wirkung machte. Aber der auflösende Akkord, den ich dann folgen ließ, bewies unwiderleglich, daß der Akkord *G—h—D—f* als strebender Akkord für die Praxis unbrauchbar ist. Man entschied sich einstimmig für den Dominantseptimenakkord *G—H—D—F*.

Hieraus geht hervor, daß, streng genommen, von der absoluten Klangwirkung eines isolirten Akkords nicht die Rede sein kann, denn Dissonanz und Auflösung ist eine veränderliche, sich gegenseitig bedingende Erscheinung. Erst der auflösende Akkord rechtfertigt und bedingt die Spannung des dissonirenden Akkords, und das spannungsbedürftige Intervall ist stets der Leitton, der das Bestreben hat, sich eng an den Auflösungston anzuschließen. Der Leitton ist das hervorleuchtende Intervall des Akkords und stellt die abwärts fortschreitende Septime gewissermaßen in den Schatten, so daß die größere oder geringere Entfernung der Septime von ihrem Auflösungston, im Zusammenklang des Akkords, weniger ins Gewicht fällt. —

In melodischer Beziehung wird die vierte Stufe der Tonleiter, sei es als Septime im Dominantakkord oder als Durchgangsnote, stets

[1] Die Septime *f* grenzt nahe an die natürliche Septime, $\frac{7}{4}$, doch ist jene noch um das Intervall $\frac{301}{300}$ größer als die natürliche Septime, der siebente Partialton des *G*-Klanges.

im natürlichen Zustande verwendet. Wenn das Intervall um einen halben Ton abwärts fortschreitet, so ergiebt sich die hier erwünschte Annäherung an den tieferen Ton aus der bereits oben erwähnten Erhöhung des letzteren.

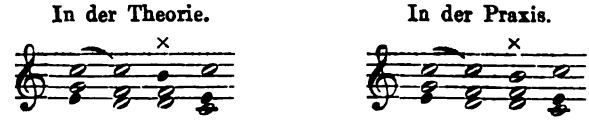
IV.

Die siebente Stufe der Dur- und Molltonleiter.

Dieses Intervall ist von besonderer Bedeutung für diese Untersuchungen, in sofern die in der Praxis stattfindende Alterirung desselben sich auf alle Akkorde erstreckt. in welchen dieser Ton als Leitton oder im Charakter eines solchen vorhanden ist. Es sind dies, außer der Oberdominante und dem Dominantseptimenakkord, der verminderte Dreiklang, der übermäßige Dreiklang, der verminderte Septimenakkord und sämmtliche Akkordgebilde, welche übergreifende oder chromatisch-veränderte Töne enthalten[1].

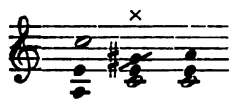
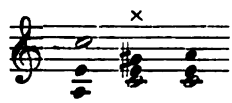
Wir sahen bereits, daß dieses Intervall als Terz der Oberdominante und des Dominantseptimenakkords in der Praxis einer Erhöhung bedurfte, um sich eng an den Auflösungston anschließen zu können. Da nun das Intervall, welches den natürlichen Leitton von seiner Auflösung trennt, stets einen großen Halbton, $\frac{16}{15}$, beträgt, und jeder musikalische Mensch die Empfindung hat, daß diese Entfernung zu groß und unnatürlich ist, so wird der Leitton in der Praxis stets um etwa ein Komma erhöht, wodurch der Halbton von $\frac{16}{15}$ auf einen kleineren von $\frac{16}{15} \cdot \frac{80}{81} = \frac{256}{243}$ (annähernd) herabgeht.

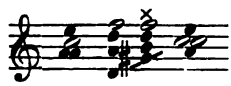
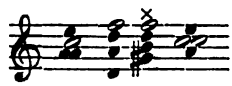
In sämmtlichen hier beispielsweise angeführten Akkordverbindungen[2] klingen die dissonirenden Akkorde in ihrer regelmäßigen Fortschreitung auf einem in reinen Intervallen gestimmten Harmonium unbefriedigend, bald zu weich, bald zu hart. Durch die Alterirung des Leittons, wie dies in der Praxis in der That der Fall ist, werden die mit × bezeichneten Akkorde den musikalischen Anforderungen in befriedigender Weise angepaßt.



[1] H. von Herzogenberg, Tonalität (Vierteljahrsschrift f. Musikwissensch. Jahrg. 1890).

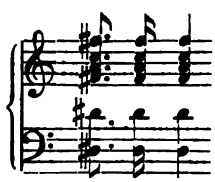
[2] Die um ein Komma erhöhten Quinttöne werden durch eine größere weiße Note, die um ein Komma erniedrigten Terztöne durch eine durchstrichene schwarze Note bezeichnet.

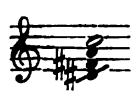
In *a*moll  

In *a*moll  

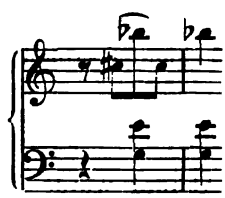
Der reine verminderte Septimenakkord ist eine Dissonanz, die, wie Helmholtz sagt, »fast an die Grenze des Unerträglichen streift«. Dies mag wohl der Grund sein, warum man diesen Akkord in der Praxis nie in der theoretisch reinen Zusammenstellung hört.

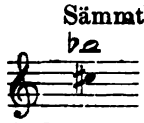
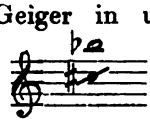
In der Bach'schen Matthäus-Passion würde das bekannte



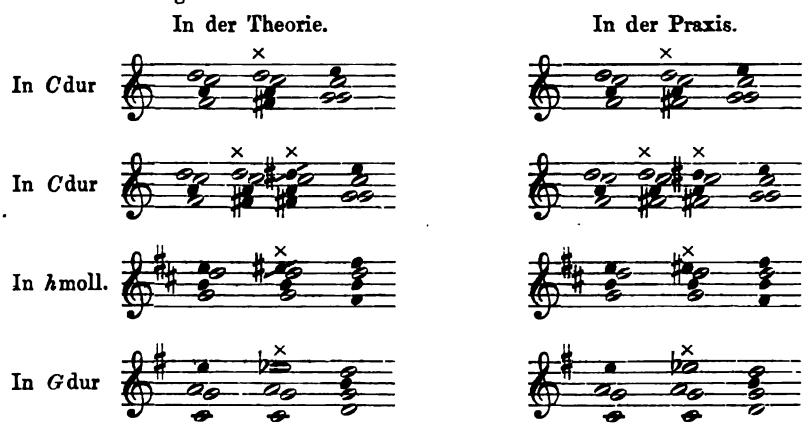
theoretisch folgende Intervalle enthalten:  ; es wird aber stets gesungen.

In dem Recitativ zu der Arie der Gräfin »E Susanna non vien?« (Figaro's Hochzeit) findet sich Folgendes:

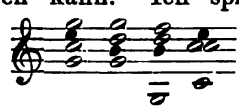
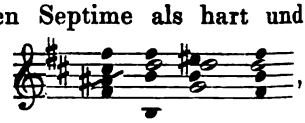


Sämmtliche Geiger in unserm Leipziger Orchester intoniren  , nicht  . Ich würde wohl schwerlich Glauben finden, wenn ich ihnen sagen wollte, daß sie Alle (theoretisch!) unrein spielen.

Übergreifende und chromatisch-veränderte Töne.



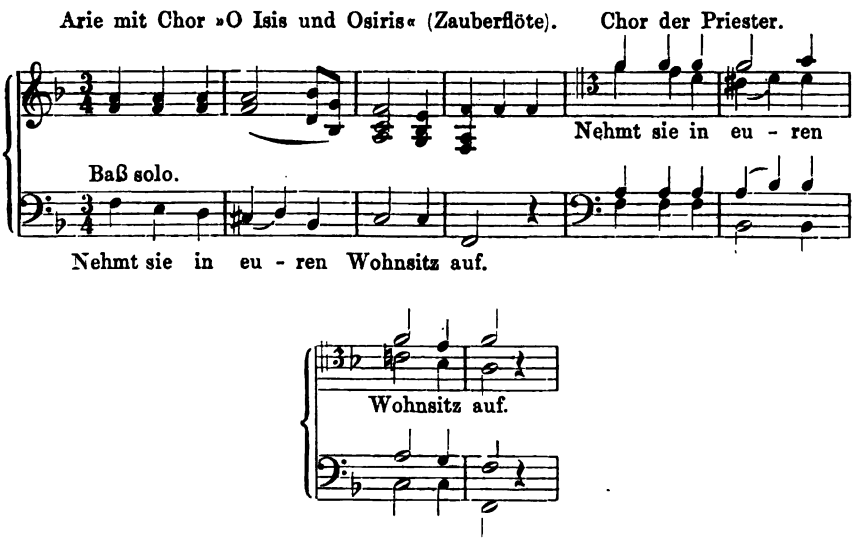
Es erklärt sich hierdurch, weshalb der Sänger und der Spieler Halbtöne intoniren, die von den theoretischen verschieden sind. Ein Blick auf die letzten Beispiele wird dies veranschaulichen. In der Theorie sind die Halbtöne *F-fis*[1], *D-dis*, *e-eis* und *e-Es* (links) kleiner als die in der Praxis gebräuchlichen (rechts). Jeder Sänger und Spieler intonirt *F-Fis*, *D-dis*, *e-eis* und *e-Es*. Hingegen sind die Halbtöne *fis-G*[2], *dis-e*, *eis-fis* und *Es-D* (links) größer als in der Praxis; hier wird *Fis-G*, *dis-e*, *eis-fis* und *Es-D* (rechts) intonirt. Der Unterschied beträgt jedesmal ein Komma.

In dem übermäßigen Quintsextakkord (vorletztes Beispiel) findet man einen anschaulichen Beweis für die oben gemachte Bemerkung, daß Dissonanz und Auflösung in innerstem Zusammenhang stehen und daß in Folge dessen der dissonirende Akkord an und für sich keinen bestimmten Charakter haben kann. Ich spielte auf dem Harmonium folgende Akkordfolge:  . Der dritte Akkord wurde in Folge der hohen kleinen Septime als hart und unangenehm bezeichnet. Dann spielte ich  , wohlverstanden, mit der alterirten übermäßigen Sexte (*eis* anstatt *eis*). Hier wurde die Klangwirkung des dritten Akkords »vollständig be-

[1] *F-fis* = $\frac{2}{1}\frac{0}{3}$, *F-Fis* = $\frac{1}{1}\frac{0}{3}$.
[2] *fis-G* = $\frac{1}{1}\frac{0}{3}$, *Fis-G* = $\frac{2}{1}\frac{0}{3}$.

friedigend« genannt. Nun enthalten aber beide Akkorde, *G-h-D-F* und *G-h-D-eis* die nämlichen Bestandtheile, denn *eis* ist nur um das Intervall $\frac{81}{80}$ höher als *F* und kann folglich diesem Tone gleich gestellt werden. Wir sehen daraus, daß in diesem Falle der dissonirende Akkord zwei verschiedene Klangwirkungen hervorbringt und daß diese Verschiedenheit nur auf dem Prozeß der Auflösung beruht. —

Man könnte nun glauben, daß die Alterirung der 7. Stufe nur durch das Bestreben, sich eng an den Auflösungston anzuschließen, hervorgerufen wird. Indessen ist das nicht der Fall, denn es lassen sich durch Beispiele aus der Praxis Beweise dafür beibringen, daß, so paradox es scheinen mag, dieses Intervall, sowohl in harmonischer als in melodischer Verwendung, in abwärts gewendeter Richtung als durchgehende Septime oder als Vorhalt, in gleicher Weise erhöht wird wie der aufsteigende Leitton. Im Zusammenklang eines Akkords entsteht hierdurch eine sehr scharfe, aber für das musikalische Gefühl durchaus unentbehrliche Dissonanz. Durch ein Experiment auf dem Harmonium kann man sich auch in diesem Falle von der Unzulänglichkeit des reinen Intervalls überzeugen.

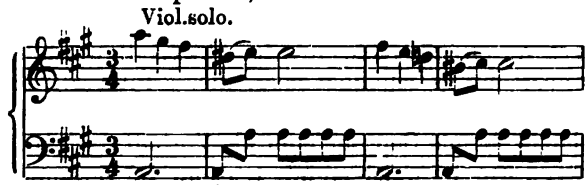


Alle Sänger und Spieler nehmen hier unbewußt eine sehr hohe durchgehende Septime. Wie ausdrucksvoll klingt das *E*, wie matt und verstimmt würde dagegen das theoretische Intervall klingen!

Im Österreichischen Volkslied, mag man es vom Volke gesungen oder wie und wo sonst hören, wird an dieser Stelle

immer *Fis*, nicht *fis* gesungen.

Ich hörte einmal von einem ausgezeichneten Violinspieler ein Konzert in *D* dur von Mozart spielen, der zweite Satz. *Andante cantabile*, fängt an:



Im ersten Takt spielte derselbe eine sehr hohe durchgehende Septime.

Der zweite und vierte Takt führen uns schließlich zu der Betrachtung der:

V.

Wechselnoten.

Wir haben es hier mit denjenigen Wechselnoten zu thun, die als Halbton unterhalb der harmonischen Note, entweder als melodisch vorbereitete oder frei eintretende Töne auftreten. Unter »melodisch vorbereitet« verstehe ich eine Wechselnote, die von einer harmonischen Note ausgeht und zu derselben zurückkehrt. In beiden Fällen sind diese Intervalle als leitereigene, übergreifende oder chromatisch-veränderte Töne zu betrachten; ihre Entfernung von der harmonischen Note beträgt daher stets einen theoretischen großen Halbton. $\frac{16}{15}$.

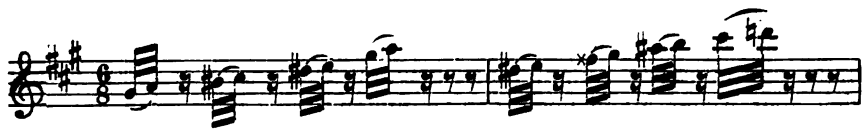
Wohl nirgends ist das Bedürfniß nach Erhöhung in der Praxis dringender als bei dieser Wechselnote; in unzähligen Fällen habe ich diese Beobachtung gemacht.

In dem zweiten und vierten Takt des vorhin besprochenen Beispiels wird anstatt *dis-E* und *his-cis*, *Dis-E* und *his-cis* gespielt.

Ich erinnere ferner an »*Eli, Eli, lama, lama asabthani*« aus der Matthäus-Passion:

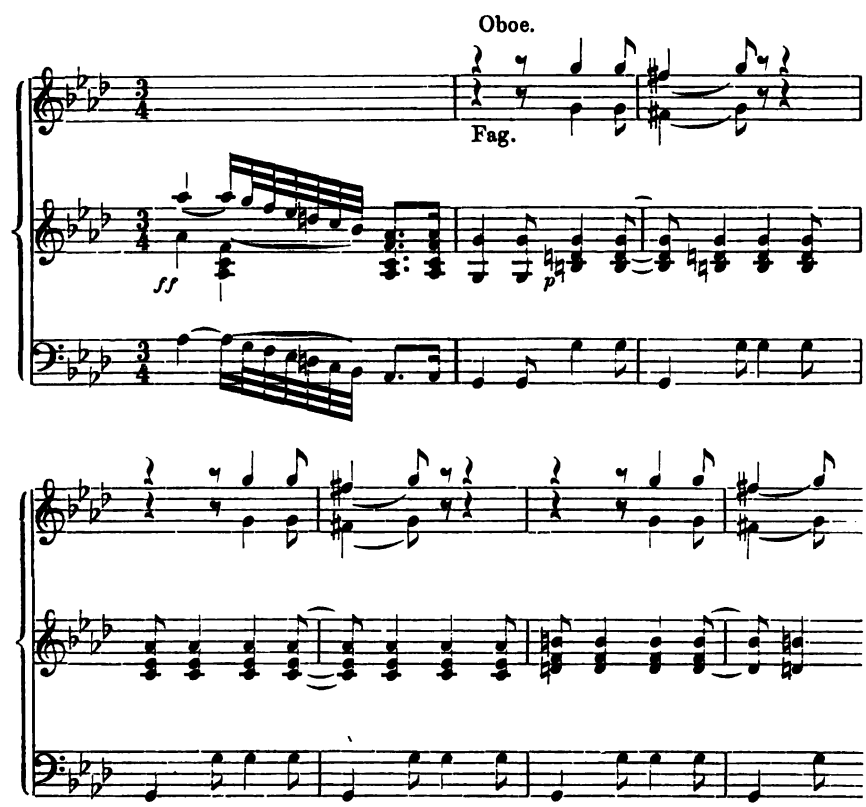
Beide, der Bassist und der Tenorist, singen eine äußerst scharfe Wechselnote.

In dem Terzett aus der »Zauberflöte«: »Seid uns zum zweiten mal willkommen« enthält die erste Violine in der Begleitung durchweg fast nur Wechselnoten:



Hier werden ebenfalls anstatt der theoretischen, nur kleine Halbtöne, $\frac{16}{15}$, gespielt.

In der *C*dur-Messe von Beethoven, im ersten Satz, zu den Worten »*miserere nobis*« heißt die Orchesterbegleitung:



In einer Aufführung dieses Werkes wurde ich überrascht durch die genaue Übereinstimmung der beiden Bläser (Oboe und Fagott). Vollständig unbewußt und ohne sich irgendwie gegenseitig darüber verständigt zu haben, spielten sie Beide den bewußten Ton in ganz gleicher Alterirung. Das äußerst scharfe *Fis* war von ergreifender Wirkung.

Was diese Künstler einmüthig zu solcher Ausdrucksweise bewegt, kann nur »innigste Empfindung« genannt werden. Für diese lassen sich aber weder Maße noch Zahlen finden.

Ein Weihnachts-Gesang des Heinrich Baryphonus.

Mitgetheilt von

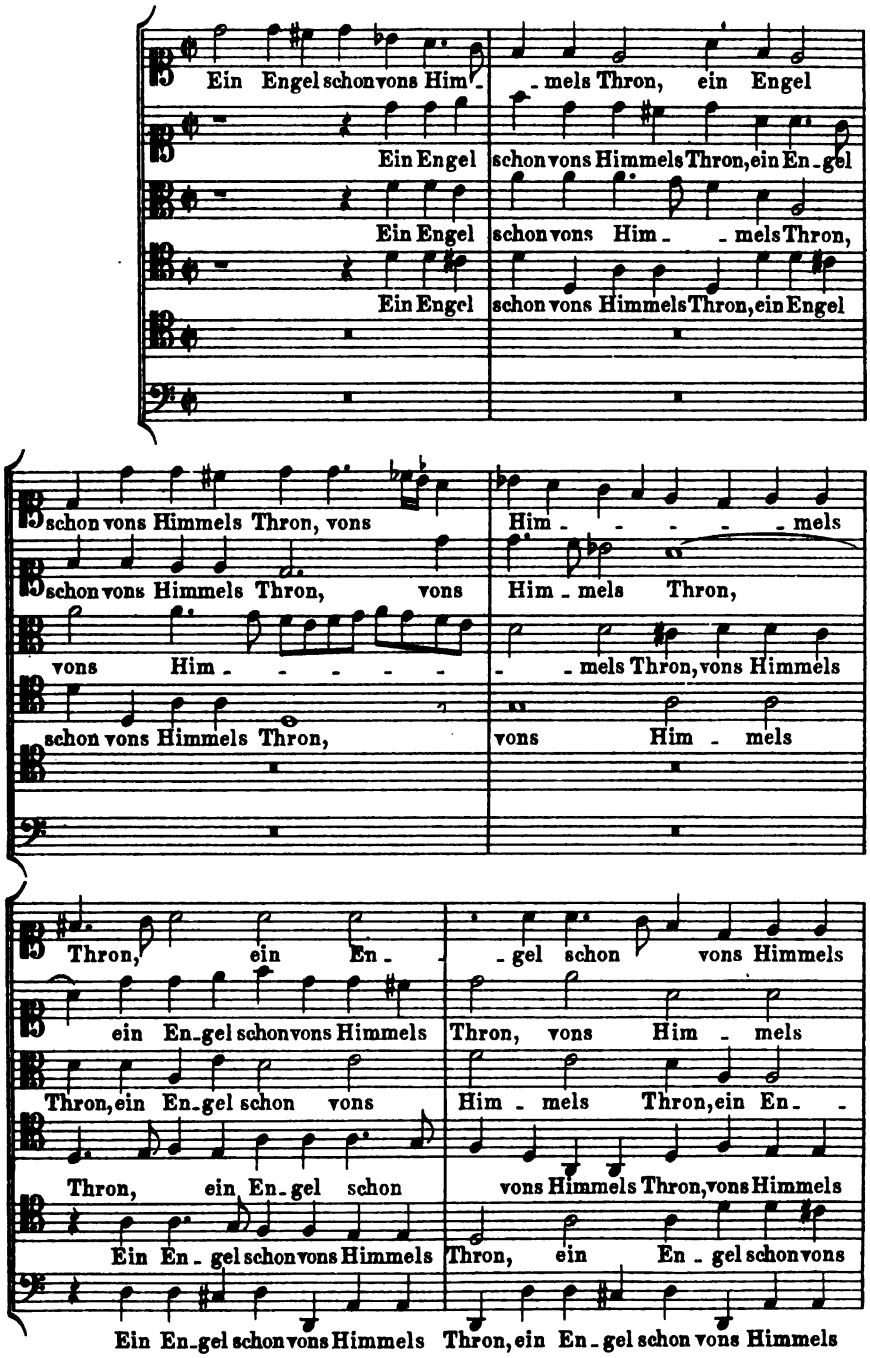
Philipp Spitta.

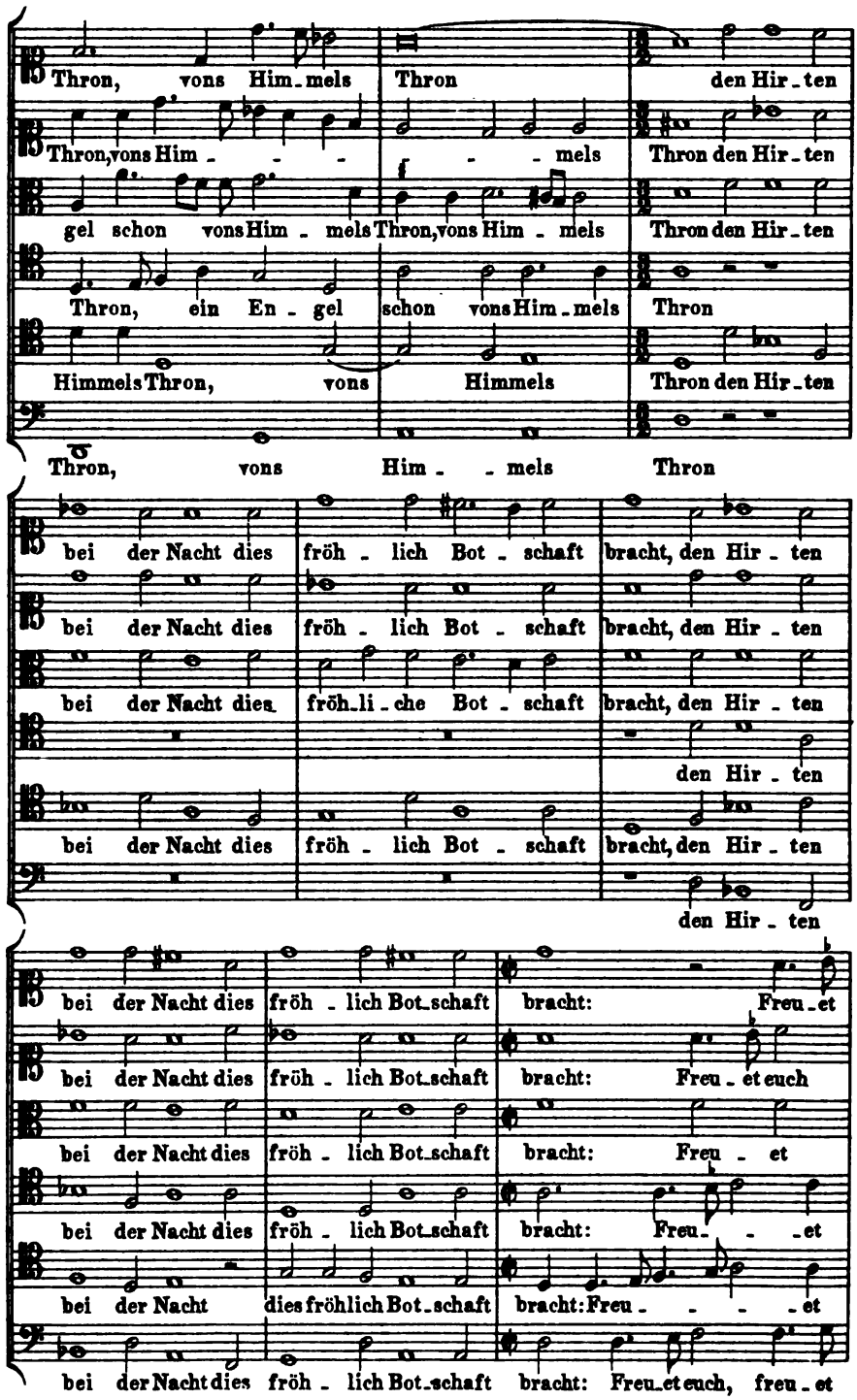
Über Familie, Leben und Wirken des Baryphonus haben die in dieser Zeitschrift veröffentlichten Forschungen von Eduard Jacobs Licht verbreitet. Eine Würdigung seiner Verdienste als Theoretiker hat Hermann Gehrmann gegeben (ebenhier, Jahrg. 1891, S. 479 f.). Von seinen Compositionen war bisher nichts bekannt; da aber unlängst eine solche zum Vorschein gekommen ist, erscheint es geboten, daß wir von ihr Notiz nehmen und den begabten Mann nunmehr auch als Tonsetzer betrachten. Die Composition befindet sich auf der Stadtbibliothek zu Hamburg und bildet jetzt einen Bestandtheil eines Sammelbandes (Realkatalog ND. VI. Nr. 990). Der Titel ist: »*Melos Genethliacvm* | Oder | Weihenacht Gesang | Mit 6. Stimmen gesatzt, vnd dem | Newgebornen Jesulein aus schüldiger Danck- | barkeit zur Newen Jahrs Ga- | be verehret | Von | *Henrico Baryphono Werni-* | *gerodano Cherusco* der Quedelburgischen | Schulen *Musico.* | *O Iesu MIserICorDIa.* | Gedruckt zu Magdeburgk, Im Jahr, 1609«. Als Jahreszahl stand ursprünglich 1608 gedruckt, was handschriftlich in 1609 geändert ist. Das Chronostichon stimmt aber weder mit dieser noch jener; es ergiebt nur MDCIIII (1604). Herr Archivrath Jacobs in Wernigerode, dem ich die Bekanntschaft mit der Composition überhaupt verdanke, vermuthet, der Drucker habe aus Versehen unterlassen, das *u* in *Iesu* groß zu drucken (*IesV*). Dann würde die Zahl MDCVIIII (1609) herauskommen. Den Titel umgiebt eine breite, mit sinnbildlichen Gestalten reich ausgestattete Randverzierung; in der oberen Leiste liest man die von einem Kranz umgebenen Worte des 65. Psalms: *Benedices coronae anni benignitatis tuae.* Es sind im Ganzen sechs Stimmenblätter in Kleinquart; der Titel steht auf der Vorderseite der Bass-Stimme. Von besonderem Interesse ist, daß das Exemplar Worte in des Componisten eigner Handschrift trägt. Zwischen den beiden letzten Zeilen hat er

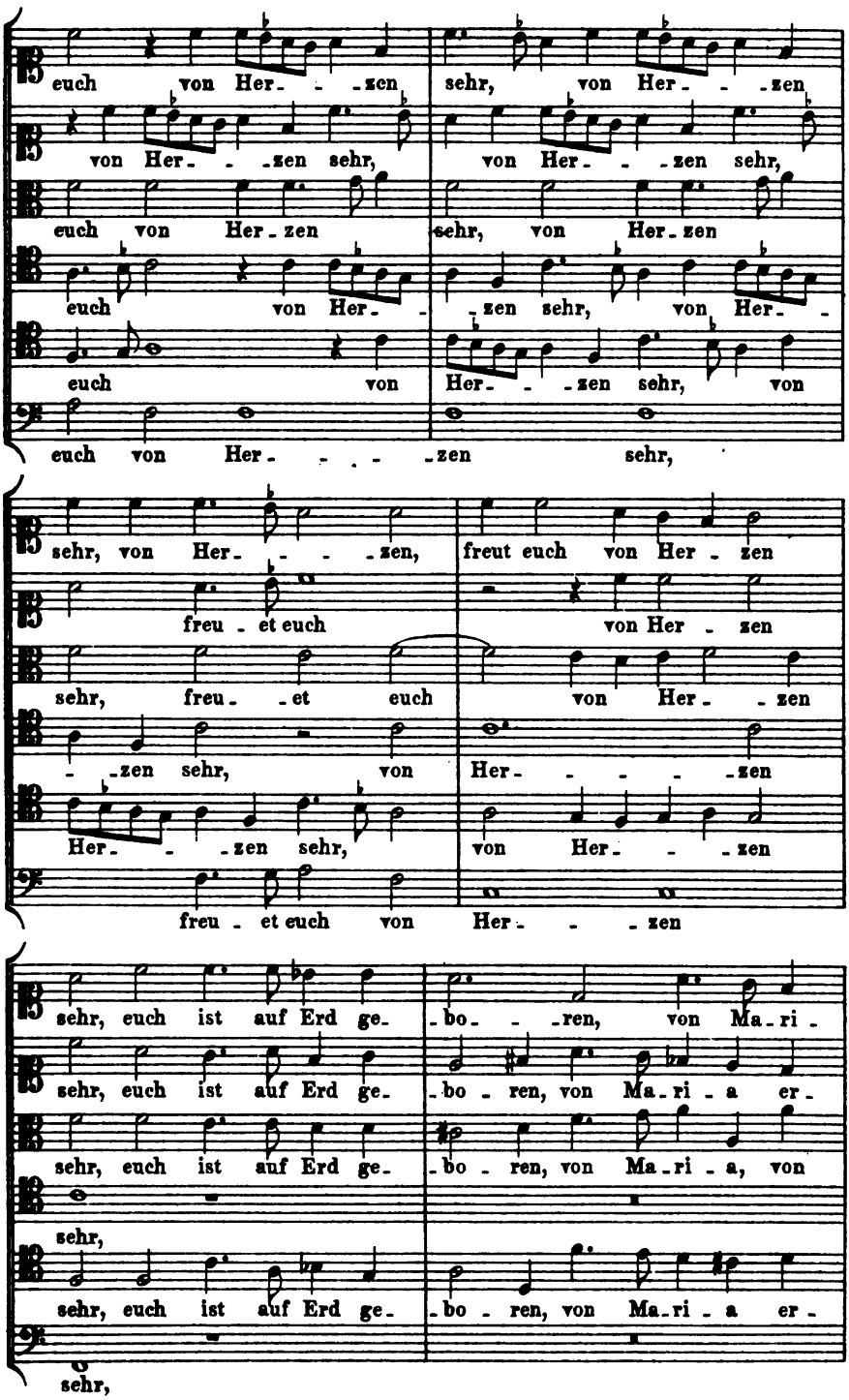
eingeschrieben (ich löse die Abkürzungen auf): *Amplissimo et consultissimo Domino Matthiae Lutrodio illustrium Comitum Stolobergensium quaestori fidelissimo dono dat autor.* Lutrodius ist, wie mich Herr Archivrath Jacobs belehrt, Lutterott; eine Familie dieses Namens war in Wernigerode zwischen 1515 und 1665 ansässig, der obige Matthias Lutterott bekleidete das Amt eines gräflichen Amtschössers von 1601 bis 1616. Des Baryphonus eigne Hand macht sich auch in mehrfachen Correcturen des Notentextes bemerklich. Nicht autograph ist aber eine Notiz auf der inneren Seite der Bass-Stimme: »Ist abgesetzt in *Lit: C. Nō.* 50«. »Absetzen« heißt in dieser Zeit »in deutsche Tabulatur bringen« zum Zweck der Begleitung auf der Orgel. Sammlungen solcher arrangirter Gesangstücke sind ziemlich zahlreich erhalten, und eine derartige ist mit *Littera C* offenbar gemeint.

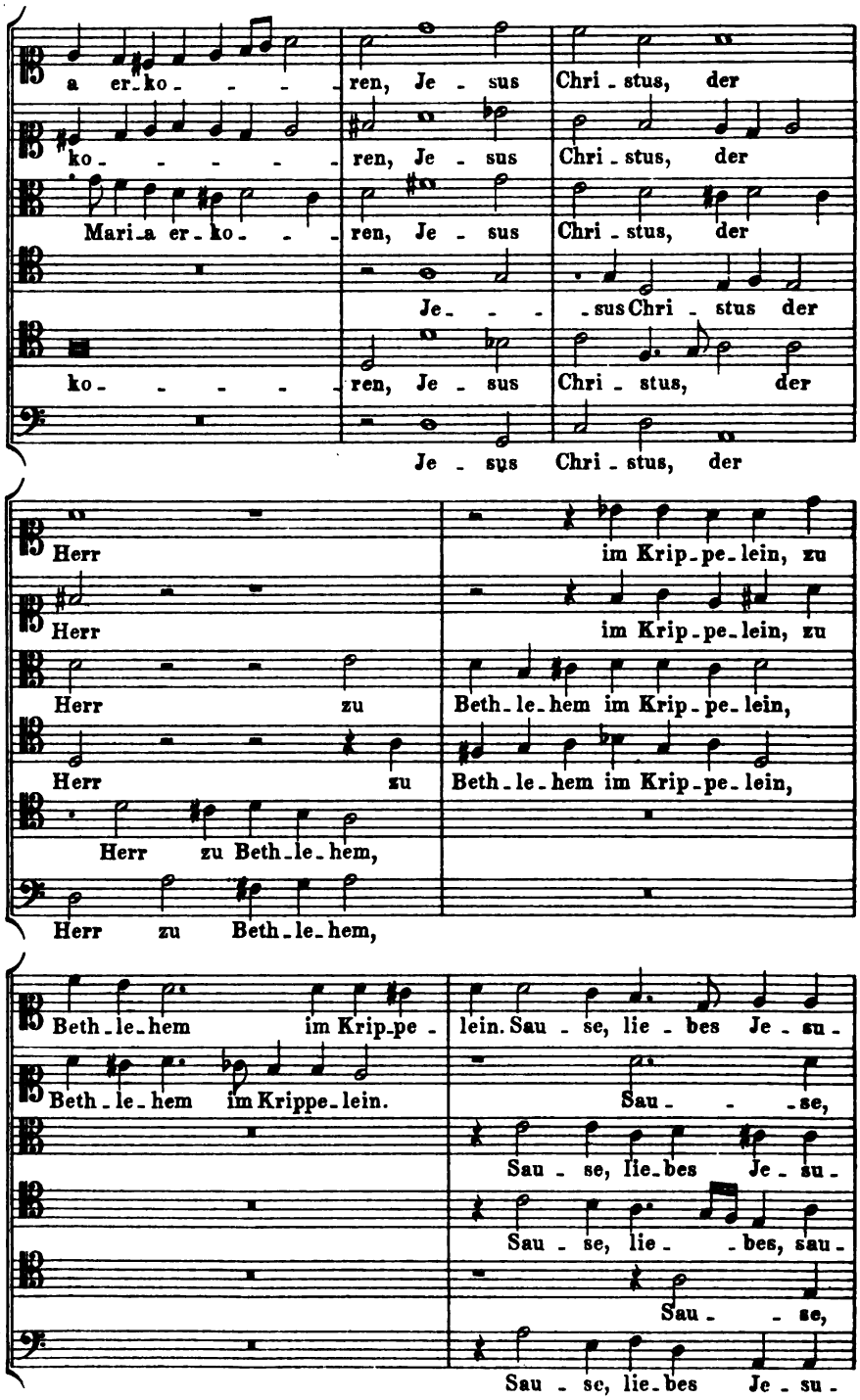
In der Fassung des Titels läßt sich ein unschuldiger Humor nicht verkennen. Kirchen- und Schulbeamte pflegten zu Neujahr ihren Vorgesetzten und Gönnern zu gratuliren und rechneten dabei auf eine klingende Gegenleistung. Baryphonus, der in äußerst bescheidenen Verhältnissen lebte, wendet sich in den üblichen Redeformen gleich an das Christkind selbst. Daß er für sein Geschenk auf Erkenntlichkeit hofft, ist mit anmuthiger Laune in dem Beisatz: *O Jesu, Misericordia* angedeutet. Wie weit das Christkind Mitleiden mit dem armen Cantor bewiesen hat, wissen wir nicht. Jedenfalls hat dieser es für angezeigt gehalten, auch noch einen irdischen Gönner mit seinem Gesange anzugehen. Das wird eben zu Neujahr 1609 geschehen sein, während das Stück für das vorhergehende Weihnachtsfest componirt und an ihm zuerst aufgeführt sein dürfte. So erklärt sich, warum auf dem Titel 1608 gedruckt und (vom Verfasser) in 1609 geändert worden ist.

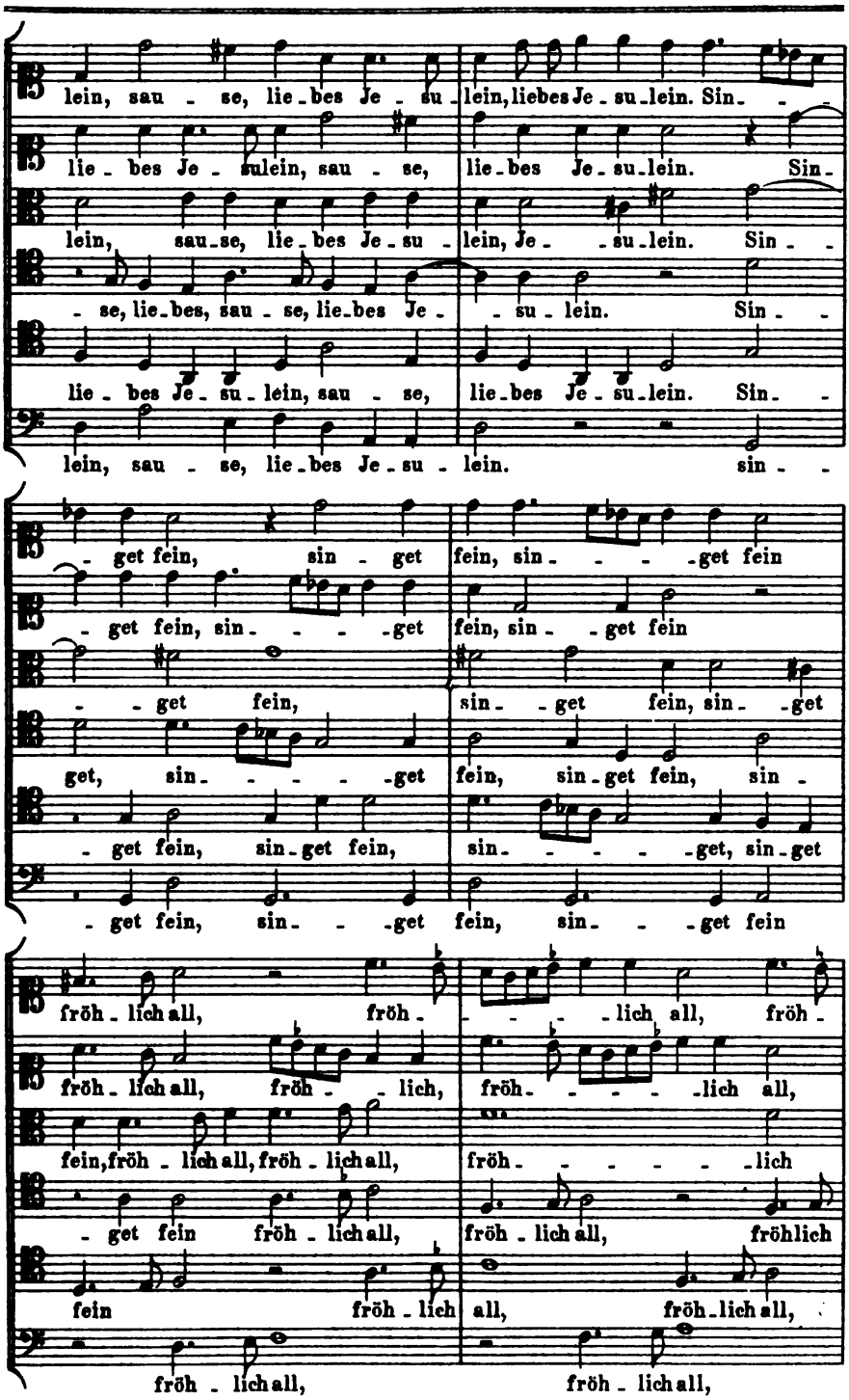
Melos genethliacum.

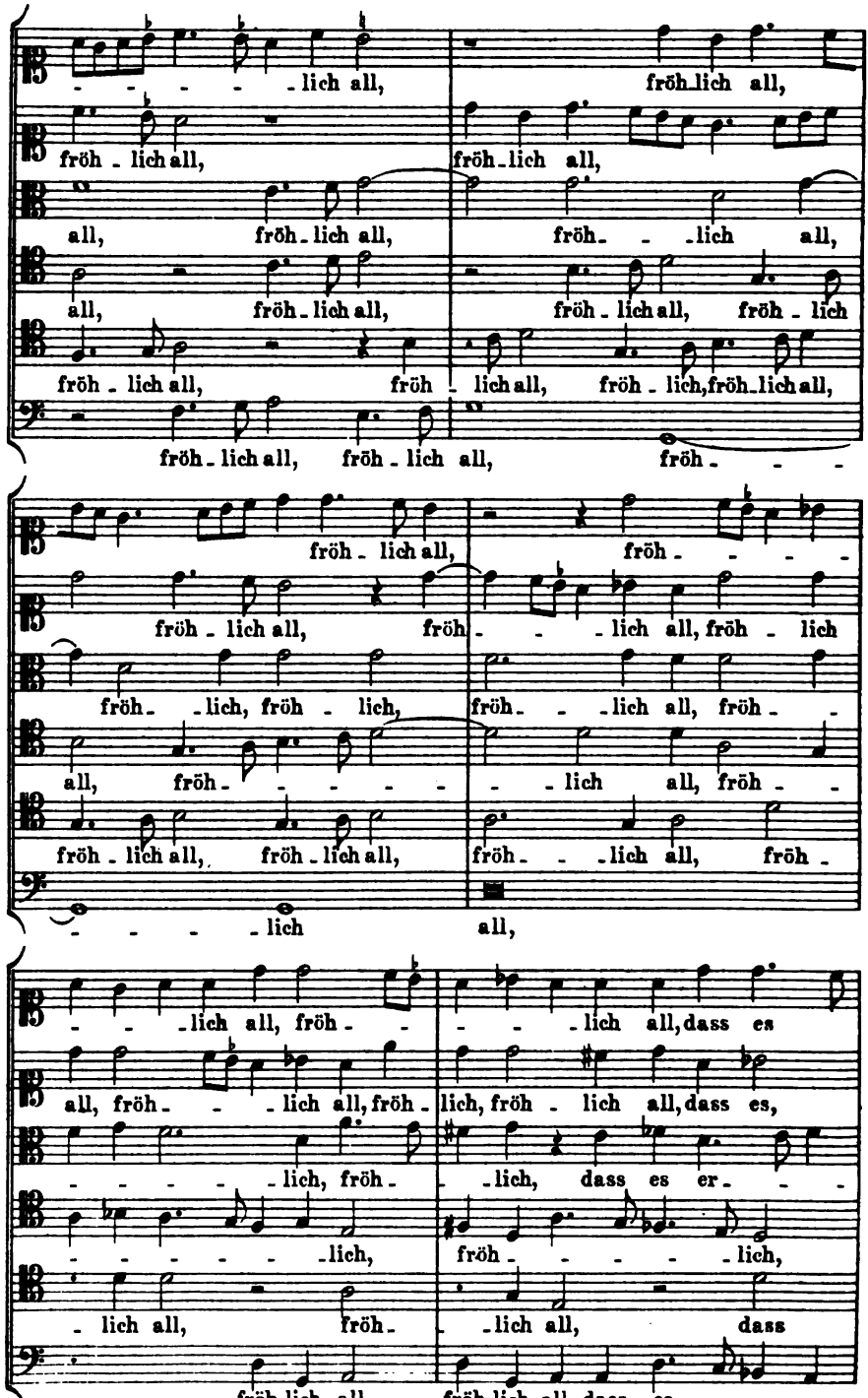


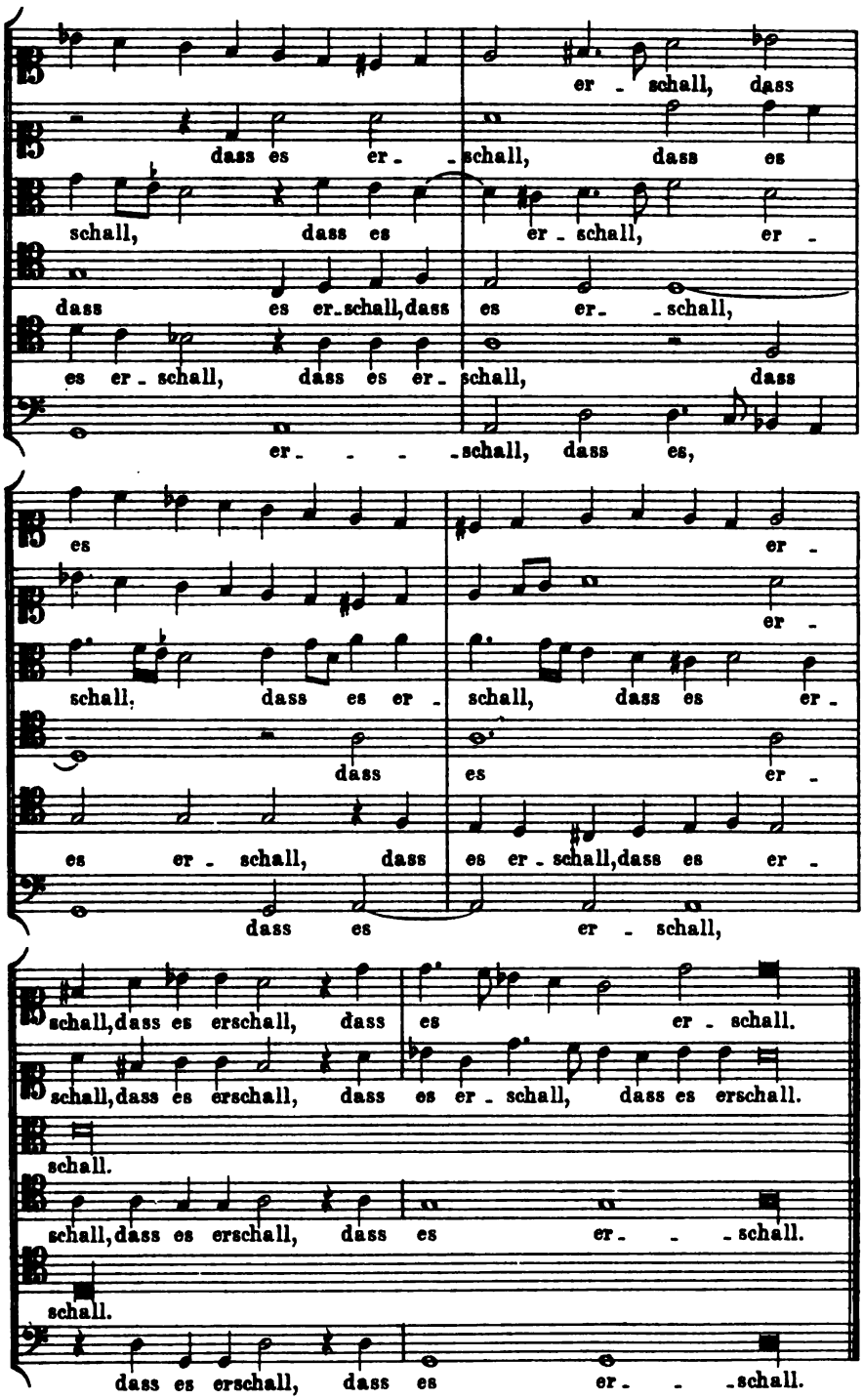

Thron, vons Him_mels Thron den Hir_ten
Thron, vons Him_ mels Thron den Hir_ten
gel schon vons Him_mels Thron, vons Him_mels Thron den Hir_ten
Thron, ein En_gel schon vons Him_mels Thron
Himmels Thron, vons Himmels Thron den Hir_ten
Thron, vons Him_mels Thron
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht, den Hir_ten
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht, den Hir_ten
bei der Nacht dies fröh_li_che Bot_schaft bracht, den Hir_ten
den Hir_ten
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht, den Hir_ten
den Hir_ten
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht: Freu_et
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht: Freu_et euch
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht: Freu_et
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht: Freu_ _et
bei der Nacht dies fröhlich Bot_schaft bracht: Freu_ _et
bei der Nacht dies fröh_lich Bot_schaft bracht: Freu_et euch, freu_et


euch von Her- - -zen sehr, von Her- - -zen
von Her- - -zen sehr, von Her- - -zen sehr,
euch von Her-zen sehr, von Her-zen
euch von Her- - -zen sehr, von Her- -
euch von Her- - -zen sehr, von
euch von Her- - - - -zen sehr,
sehr, von Her- - - -zen, freut euch von Her-zen
freu-et euch von Her-zen
sehr, freu- -et euch von Her- -zen
- -zen sehr, von Her- - - - -zen
Her- - -zen sehr, von Her- - -zen
freu-et euch von Her- - -zen
sehr, euch ist auf Erd ge- -bo- - -ren, von Ma-ri-
sehr, euch ist auf Erd ge- -bo-ren, von Ma-ri-a er-
sehr, euch ist auf Erd ge- -bo-ren, von Ma-ri-a, von
sehr,
sehr, euch ist auf Erd ge- -bo-ren, von Ma-ri-a er-
sehr,

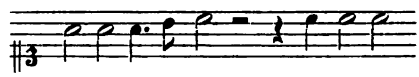

a er-ko- - - - ren, Je - sus Chri - stus, der
ko- - - - - ren, Je - sus Chri - stus, der
Mari-a er-ko- - - ren, Je - sus Chri - stus, der
Je- - - - sus Chri - stus der
ko- - - - - ren, Je - sus Chri - stus, der
Je - sus Chri - stus, der
Herr im Krip-pe-lein, zu
Herr im Krip-pe-lein, zu
Herr zu Beth-le-hem im Krip-pe-lein,
Herr zu Beth-le-hem im Krip-pe-lein,
Herr zu Beth-le-hem,
Herr zu Beth-le-hem,
Beth-le-hem im Krip-pe - lein. Sau - se, lie - bes Je - su -
Beth-le-hem im Krippe-lein. Sau - - se,
Sau - se, lie-bes Je - su -
Sau - se, lie- - bes, sau -
Sau - - se,
Sau - se, lie-bes Je - su -


lein, sau - se, lie-bes Je - su - lein, liebes Je - su-lein. Sin- - -
lie - bes Je - sulein, sau - se, lie-bes Je-su-lein. Sin-
lein, sau-se, lie-bes Je-su - lein, Je - -su-lein. Sin - -
- se, lie-bes, sau - se, lie-bes Je - - su - lein. Sin - -
lie - bes Je - su - lein, sau - se, lie-bes Je - su-lein. Sin-
lein, sau - se, lie-bes Je-su - lein. sin - -
- get fein, sin - get fein, sin - - - -get fein
- get fein, sin- - - -get fein, sin- -get fein
- - get fein, sin- -get fein, sin- -get
get, sin- - - - -get fein, sin-get fein, sin -
- get fein, sin-get fein, sin- - - -get, sin-get
- get fein, sin- - -get fein, sin- - -get fein
fröh - lich all, fröh - - - - -lich all, fröh -
fröh - lich all, fröh - - lich, fröh- - - - -lich all,
fein, fröh - lich all, fröh - lich all, fröh- - - - - -lich
- get fein fröh - lich all, fröh - lich all, fröhlich
fein fröh - lich all, fröh-lich all,
fröh - lich all, fröh - lich all,

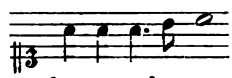

- - - - - lich all, fröh lich all,
fröh - lich all, fröh - lich all,
all, fröh - lich all, fröh - - lich all,
all, fröh - lich all, fröh - lich all, fröh - lich
fröh - lich all, fröh - lich all, fröh - lich, fröh - lich all,
fröh - lich all, fröh - lich all, fröh -
fröh - lich all, fröh - - - - -
fröh - lich, fröh - lich, fröh - - - - -
all, fröh - - - - - - lich all, fröh - -
fröh - lich all, fröh - lich all, fröh - - - lich all, fröh -
- - - - lich all,
- - - lich all, fröh - - - - lich all, dass es
all, fröh - - - lich all, fröh - lich, fröh - lich all, dass es,
- - - - - - lich, fröh - - lich, dass es er - - -
- - - - - - lich, fröh - - - - - lich,
- lich all, fröh - - lich all, dass
fröh - lich all, fröh - lich all, dass es


er - schall, dass
dass es er - schall, dass es
schall, dass es er - schall, er -
dass es er - schall, dass es er - schall,
es er - schall, dass es er - schall, dass
er - - - schall, dass es,
es er -
er -
schall. dass es er - schall, dass es er -
dass es er -
es er - schall, dass es er - schall, dass es er -
dass es er - schall,
schall, dass es erschall, dass es er - schall.
schall, dass es erschall, dass es er - schall, dass es erschall.
schall.
schall, dass es erschall, dass es er - - schall.
schall.
dass es erschall, dass es er - - schall.

Der Originaldruck enthält einige Fehler. S. 385, System 2 lauteten die Noten für die beiden Abschnitte des Cantus II anfänglich so:



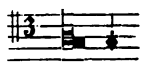
Hernach sind die Köpfe der ersten beiden Noten mittelst Tinte gefüllt worden und die *Cauda* der fünften Note ist gestrichen. Nun aber will sich der Text nicht recht unterfügen; es ginge nur so:



aber daß nach vorhergehender *Fusa* auf die erste Note dieser Tonreihe eine Silbe hat gelegt werden sollen, ist wenig wahrscheinlich. Ich habe deshalb die beiden *Semiminimae* in eine *Minima* zusammengezogen. S. 387, Syst. 2, Abschn. 2 ist der ersten Note des Altus handschriftlich, und sicherlich vom Componisten selbst, das ♯ vorgesetzt: eine sehr willkommene Correctur, da sonst auch $\bar{f}$ nicht unmöglich wäre. Die Textworte »fröhlich all« werden vom Tenor I im Originaldruck überhaupt nicht gebracht; er hat immer nur »singet fein« zu singen. Dies ist gewiß ein Druckversehen und ich habe demgemäß von S. 387, Syst. 3, Abschn. 1 an geändert.

Nicht zu den Fehlern, aber zu den Unbehülflichkeiten des Drucks gehört es, daß bei den *Semifusae* (𝅘𝅥𝅯) die beiden Fähnchen stets handschriftlich haben hergestellt werden müssen. Auch *Virgulae* (Bindebogen) scheint der Setzer nicht haben leisten zu können: sowohl S. 383, Syst. 2—3, als S. 384, Syst. 1, Abschn. 2—3 steht die anzubindende kürzere Note einfach neben der längeren, ohne irgend ein Zeichen ihrer Beziehung zueinander, und doch ist die Ausführung nicht anders denkbar, als so wie sie in der Partitur gegeben ist.

Der Tripel-Rhythmus auf S. 384 ist im Originaldruck nur durch Schwärzung ausgedrückt, ohne Anwendung eines neuen Mensurzeichens. Das Verhältniß ist dies, daß drei *Minimae* jetzt denselben Zeitwerth haben, wie vorher zwei. Das Maß ist also dasjenige unserer Triole, konnte aber in der Partitur bequemer durch Vorzeichnung der Proportion $\frac{3}{2}$ angezeigt werden. Das Notirungsmittel der Ligatur kommt im Original nur an einer Stelle vor, S. 386, Syst. 1, Abschn. 2—3 im

Tenor I, und hier in Verbindung mit der Imperfection:  was im 17. Jahrhundert bald selten zu werden anfängt. Die Accidentien gelten in der Partitur für den ganzen Abschnitt, in dem sie vorkommen; ♯ und ♭ heben sich gegenseitig auf. Die übergeschriebenen Accidentien stehen nicht im Original, auch die Abtheilungsstriche sind natürlich von mir hinzugesetzt. Eigenthümlich ist hier und da der Punkt verwendet, nicht zur Augmentation oder Alteration, sondern wie ein *Punctum divisionis*, besser noch *Punctum demonstrationis* nach der Art, wie sie Philipp von Vitry beschreibt. Der Punkt findet sich zwischen Text und Liniensystem an gewissen Stellen, die der Aufmerksamkeit der Sänger besonders empfohlen sein sollen. So S. 383 zwischen Abschnitt 4 und 5 in allen vier oberen Stimmen, wie um darauf vorzubereiten, daß nunmehr auch die beiden tiefsten Stimmen hinzutreten; ferner vor dem Beginn der Tripelmensur in allen sechs Stimmen und beim Wiedereintritt des *Tempus imperfectum diminutum* in allen Stimmen außer der des Basses, wo er aber wohl nur aus Versehen fehlt. Auf S. 384, Syst. 2 zu 3 steht der Punkt in den drei oberen Stimmen, während er sich im Tenor I schon Syst. 2, Abschnitt 3 vor der ersten Note der wiedereintretenden Stimme findet, und in den beiden tiefsten Stimmen überhaupt fehlt. Hier ist wohl durch Schuld des Setzers die Absicht des Componisten gestört: wahrscheinlich sollte der Punkt in allen Stimmen dort stehen, wo der Satz sechsstimmig wird. Bei einer Notirungsart, die unserer Taktstriche entbehrt, war ein solches Mittel, durch das die Sänger sich bei gewissen Stellen immer leicht zusammenfinden konnten, sowohl für Einübung wie Aufführung von Werth. In einzelnen Stimmen ist der Demonstrations-Punkt noch angewendet: S. 385, Syst. 2, Abschnitt 1 vor der ersten Note der Bass-Stimme, S. 387, Syst. 2, Abschnitt 2 unter der vorletzten Note der Alt-Stimme; im letzteren Fall ist sein Zweck nicht recht ersichtlich und vielleicht steht er da nicht an richtiger Stelle.

Der Text gehört zur Gattung jener zahlreichen kleinen Weihnachtslieder, die in lateinischer und deutscher Sprache die Vorgänge in der Christnacht kurz andeutend verfolgen: die Herniederkunft des Engels, die Verkündigung der Geburt, den Gesang der Hirten an der Krippe. Die Phraseologie und Reimart dieser Lieder ist, bei kleinen Abweichungen im Einzelnen, im Ganzen immer ziemlich gleich. Ob der von Baryphonus componirte Text auch sonst noch vorkommt, weiß ich nicht; es ist sehr wohl möglich, daß er ihn sich in dieser Form selbst zusammengestellt hat. Das Wort »sausen« (= sich in Schlaf singen lassen) gehört ebenfalls zu dem sprachlichen

Gemeingut dieser Lieder. In der schönsten und ausführlichsten Entwicklung des Stoffes, in Luther's »Vom Himmel hoch da komm ich her«, soll »das rechte Susannine« (Wiegenliedchen) gesungen werden.

Die Composition, welche Baryphonus mit 27 Jahren schrieb, zeugt — bei einigen Freiheiten in der Stimmführung — im allgemeinen von bedeutender contrapunctischer Gewandtheit, von Sinn für wirksame Gruppirung und Wohlklang und von lebendiger musikalischer Empfindung.

Die Privatkapellen des Herzogs von Alba.

Von

Carl Krebs.

Die Herzogin von Berwick und Alba hat im Jahre 1891 eine Anzahl von Dokumenten aus den Archiven der Albas veröffentlicht[1]. Es befindet sich Einiges darin, was auch für die Musikgeschichte Interesse hat, und da die Originalpublikation nicht im Buchhandel erschienen, also jedenfalls schwer zugänglich ist, so mag das auf die Musik bezügliche hier mitgetheilt werden. Es handelt sich um zwei Mitgliederlisten der Privatkapellen des Herzogs Alba, die eine aus Neapel, die andere aus Brüssel. Beide Listen sind zugleich Zahlungsanweisungen des Herzogs resp. der Herzogin und Gehaltsquittungen der Angestellten. Es finden sich dort ferner — und das ist von besonderem Werth — zwei Hymnen des Kapellmeisters *Du Hotz* abgedruckt, die Domenico Scarlatti in Partitur gesetzt hat, nebst einem Brief Scarlatti's an einen Herzog von Alba, einen Nachkommen des Don Fernando Alvarez von Toledo.

Das erste Dokument aus Neapel lautet[2]:

»Mein Diener Juan Lopez, ich befehle euch, daß ihr von dem Geld eures Etats an meine Kapellsänger das für den verflossenen Februar fällige Gehalt auszahlt, jedem wie es hier unten festgesetzt ist, folgendermaßen:

An Diego Ortiz, Kapellmeister, 16 Ducados 6 Carlines und 6 Granos — 6 d.s 6 c.s 6 gr.s

Diego Ortiz, (Autograph wie die folgenden Namen).

An Francisco de Xaca 1 Ducado — 1.

Fran.co de Jacca.

---

[1] *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba. Los publica la Duquesa de Berwick y Alba, Condesa de Siruela. Madrid 1891.*

[2] Die Originale aller hier wiedergegebenen Dokumente sind spanisch abgefaßt, nur der Brief Scarlatti's ist in italienischer Sprache geschrieben.

An Francisco de Bustamante 4 Ducados *Fran.co de Bustamante.*	4.		
An Francisco de Loscos 4 Ducados 1 Carlin und 5 Granos	4.	1.	5.
An Pedro de Talavera 2 Ducados *Diego Ortiz.*	2.		
An Peramato, 6 Ducados *Peramato.*	6.		
An Francisco Cortes, 2 Ducados *Fran.co de Cortes.*	2.		
An Francisco Cornelio, 1 Ducado *Cornelio Francot.*	1.		
An Carrasco, 8 Ducados 3 Carlinos 3 Granos *Hieronymo Car.co*	8.	3.	3.
An Paulo Giraldo, 4 Ducados *Paulo Geraldo.*	4.		
An Cornelio Celso, 8 Ducados 3 Carlines 3 Granos *Cornelio Zelso*	8.	3.	3.
An Periañez, 3 Ducados *Piañez* (!)	3.		
An Francisco Salinas, Organisten, 4 Ducados und an Ernando, Sopran, 3 Ducados für einen Monat *Diego Ortiz.*	4. 3.		
	69.	4.	7.

Für den Señor Fran.co de Salinas
Grauiel Olivier.

Die Summe die ihr besagter Juan Lopez an die besagten Sänger meiner Kapelle für den besagten Monat Februar zu zahlen habt, beläuft sich also auf 69 Ducados, 4 Carlines und 7 Granos, deren Empfang durch Unterschrift zu bescheinigen ist etc.[1]

Gegeben in Neapel am .... 1558[1]
Die Herzogin, Marquise.«

Auf der Rückseite: Rechnung vom Februar 1558. Kapelle, 69 Ducados, 4 Carlines 7 Granos.

Es scheint, daß Herzog Alba sich die Kapelle nicht für seinen persönlichen Bedarf zusammengestellt hat, sondern daß sie überhaupt zum Hofhalt des Vicekönigs von Neapel gehörte, wenigstens wird Ortiz schon in dem Privileg des Papstes Julius III., das dem

[1] Brüche im Papier haben hier Auslassungen zur Folge gehabt.

»*Trattado de glosas sobre Clausulas 1553*«, voransteht, »*Proregis Napolitan. Capelle Magister*« genannt. Über die Funktionen der einzelnen Mitglieder habe ich nichts ermitteln können; hier wird nur Ernando als Sopran, Salinas als Organist und Ortiz als Kapellmeister genannt. Francesco Bustamante und Peramato müssen Sänger gewesen sein, denn sie traten später in die sixtinische Kapelle ein, wie aus Adami da Bolsena's Verzeichniß hervorgeht[1]. Beide werden auch von Arteaga unter den Spaniern angeführt, die sich um die Pflege der Musik in Italien Verdienste erworben haben[2]. Daß Salinas Angestellter der vicekönigliche Kapelle war, ist bisher nicht bekannt gewesen und bietet einen kleinen Beitrag zu seiner Biographie. Aus der Vorrede zu seinem Werk »*De Musica libri VII, 1577*«, dem wir alle Nachrichten über sein Leben verdanken, geht nur hervor, daß er mit einem Vicekönig von Neapel — wohl dem Herzog Ferdinand von Gonzaga — eng befreundet war und durch seinen Tod schwer betrübt wurde. Auffallen muß für einen Mann von seiner Bedeutung ein so geringes monatliches Gehalt, denn 4 Ducados betragen nach unserem Gelde noch nicht ganz 14 Mark (1 Ducado = 3,441 Mk.; 1 Carlino = 0,344 Mk.; 1 Grano = 4,25 Pf.). Hingegen erscheint die Besoldung von Ortiz ganz stattlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Lassus in München 400 Gulden jährlich bezog, also nicht wesentlich mehr.

Die zweite Liste aus Brüssel hat folgenden Wortlaut:

Gonçalo Cano, mein Schatzmeister, zahlt von dem Geld eures Etats an die unten Genannten, die in meiner Kapelle bedienstet sind, dreitausend siebenhundert vierundachtzig Escudos und zwei Placas, jeden Escudo zu vierzig Placas, die sie als Besoldung für 23 Monate zu bekommen haben, vom 1. Januar 1572 bis zum 30. November 1573.

An Pedro de Hotz, Kapellmeister, als Besoldung vom 1. Januar 1572 bis 30. November 1573, also für 699 Tage, den Tag 14 Placas, zusammen neuntausend siebenhundert sechsundachtzig Placas 9786.

Er hat ferner zu bekommen für sechs Knaben, die er zur Bedienung der Kapelle hält, fünf Placas[3] für jeden täglich, während derselben Zeit, zusammen zwanzigtausend neunhundert siebzig Placas 20970.

[1] *Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia.* 1711. S. 166 u. 167.

[2] *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano.* 1785. I, S. 205.

[3] In einer Gehaltsrechnung der herzoglichen Kapelle, die Pierre du Hotz 1576 einreicht, ist der tägliche Zuschuß für jeden Knaben nur mit 4 Placas angesetzt, »*ce qu' est bien peu*« wie Du Hotz freimüthig dazu bemerkt. Vander Straeten, *La Musique aux Pays-Bas* B. III, S. 320.

Er hat ferner zu bekommen für Schuhe, Strümpfe und andere Kleinigkeiten der besagten Knaben drei Escudos monatlich, zusammen für die besagten 23 Monate zweitausend siebenhundert sechzig Placas 2760.

Ich, Pedro de Hotz, bescheinige hiermit, von dem Schatzmeister Gonçalo Cano die besagten dreiunddreißigtausend fünfhundert sechsundsechzig Placas empfangen zu haben.

Pedro de Hotz (Autograph, wie die übrigen Unterschriften).

An »micer« Adriano Hayos für besagte 23 Monate, also 699 Tage, neun Placas täglich, zusammen sechstausend zweihundert einundneunzig Placas 6291.

Ich, micer Adriano Hayos, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Adriano des Hayois.

An »Sire« Jan Spinoit, Kapellan, für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Sire Jan Spinoit, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *Jan Spinoit.*

An Sire Jan Xodemart, Kapellan, für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Sire Jan Xodemart, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe erhalten zu haben.

Joannes Chodemart.

An Jain le Pontre, Sänger, für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Jain Lepontre, bescheinige hiermit von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Jehan le Poinctre.

An »cire« Jan Dupontre, dasselbe 6291.

Ich, Jan Dupontre, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *Jan Dupont.*

An Giles Crocart für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Giles Crocart, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *Gielis Crocaert.*

An Jaques Pelers, für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Jaques Pelers, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Jacques Pelers.

An Sire Paul Fratisart für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Paul Fratisart, bescheinige hiermit, von Gonçala Cano besagte Summe empfangen zu haben. *P. Fratissart.*

An Teodoro Risten für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Teodoro Risten, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Teodoro Rixter.

An Estefan de Noter für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Estefan de Noter, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Esteuan de notere.

An Miguel Frans für dieselbe Zeit dieselbe Summe 6291.

Ich, Miguel Frans, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Machiel Frans.

An Fransois Corneta, der als Violinspieler dient, dieselbe Summe 6291.

Ich, Fransois Corneta, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

François Corneta.

An Sir Guerart, für 6 Monate Gehalt, vom 1. Januar 1571 bis Ende Juni desselben Jahres, wo man ihm den Abschied gab; also 182 Tage zu 9 Placas. 1638.

Ich, Sir Guerart, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *C. Gerard mol.*

An Bastian Du Mulin, für dieselbe Zeit dieselbe Summe 1638.

Ich, Bastian Du Mulin, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Bastian du molin.

An sire Martin Clote für dieselbe Zeit dieselbe Summe 1638.

Ich, sire Martin Clote, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Maest. Martin Clost.

An Gaspar Payan, der vom 1. Januar 1571 bis zum 26. Mai desselben Jahres angestellt war, also 146 Tage zu 9 Placas den Tag, zusammen 1314.

Ich, Gaspar Payan, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

François Cornet cot. execute.

An Peralta, Sopran (tiple), der vom 1. Juli 1572 bis Ende November 1573 angestellt war, also 518 Tage zu 9 Placas den Tag, zusammen 4652.

Ich, Peralta, Sopran, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Baltassar de Peralta.

An Maestre Bolifacio, der an Stelle von Bastian de Moli am 22. Juli 1572 eintrat und bis zum 30. November bedienstet war, also 495 Tage zu 9 Placas den Tag 4455.

Ich, Maestre Bolifacio, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe erhalten zu haben.

Boniface Hubert.

An Juan de Somayn, Tenor, der am 25. Juli 1572 an Stelle des verstorbenen Gaspar Payan eintrat und bis zum 30. November 1573 Dienste that, also 408 Tage zu 9 Placas den Tag 4432.

Ich, Juan de Somayn, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *Jan Sommain.*

An Antonio Dalu, tiefen Bass, der an Stelle des ausgeschiedenen Sir Xerart Mole vom 1. August 1572 bis zum 30. November 1573 Dienste that, also 487 Tage zu 9 Placas den Tag 4383.

Ich, Antonio Dalu, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Anthoni Dalldux.

An Sire Piere Movuesin, der als Contraalt an Stelle von Martin Clote vom 1. November 1572 bis zum 30. November 1573 in Dienst war, also 369 Tage zu 9 Placas 3555.

Ich, Sire Piere Movuesin, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Sire Piere Monuoisin.

An mestre Luis Breme, Organisten, für besagte 23 Monate, also 699 Tage zu 3 Placas den Tag 2097.

Ich, Maestre Luis Breme, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Loys Brumen.

An Fedrique Hans, Hülfsorganisten, für dieselbe Zeit, zu 6 Placas den Tag 4194.

Ich, Fedrique Hans, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Frederich de Hams.

An Maestre Miquel de Memorasi, der als Stimmer in Dienst steht, dieselbe Summe 4194.

Ich, Maestre Miquel de Memorasi, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Michiel de Memorensi.

An Jan Jilos, der als Sakristan vom 1. Januar 1572 bis zum 30. September desselben Jahres in Dienst stand und dann entlassen wurde, also 273 Tage, zu 6 Placas den Tag 1638.

Ich, Jan Gilos, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben. *Jan Gillo.*

An Juan de Garitta, Sakristan, der an Stelle von Juan Gilo am 15. Oktober 1572 eintrat und bis zum 30. November 1573 in Dienst war, also 411 Tage zu 6 Placas den Tag, 2466.

151426.

Ich, Juan de Garita, Sakristan, bescheinige hiermit, von Gonçalo Cano besagte Summe empfangen zu haben.

Jan Garitta.

Das macht zusammen die besagten dreitausend siebenhundert vierundachtzig Escudos und zwei Placas, wie oben erklärt ist, die ihr gegen Quittung auszuzahlen habt etc.

Gegeben in Brüssel am 30. November 1573

Der Herzog von Alba.

Verifizirt: Albornoz [Sekretär des Herzogs]. Auf der Rückseite des Dokuments findet sich die Bemerkung, daß am 31. Dezember 1573 an den Kapellmeister P.° de Hot die Summe von 3784 Escudos ausgezahlt wurde.

Hier läßt sich über die Personalien der Mitglieder schon mehr in Erfahrung bringen. Vander Straeten hat mit großem Fleiß Details über die Kapellen des spanischen Hofs zusammengetragen. Ich werde das, was sich in den acht Bänden seiner »*Musique aux Pays-Bas*« zerstreut findet, in den Hauptsachen übersichtlich aneinanderreihen.

Pierre Du Hotz taucht zuerst auf in einer Liste der Kapellmitglieder Karls V. von 1556, und zwar als einfacher Sänger, was er bis zum 1. April 1559 blieb. Mit diesem Tage tritt er als Kapellmeister in die Dienste der Regentin der Niederlande, Margarethe von Parma. Gleich nach seinem Amtsantritt bewarb er sich um die Praebende von Condé, die durch den Tod Roberts de la Porte frei geworden war, und erhielt sie auch. 1564 führt er in der königlichen Kapelle in Brüssel eine Trauermusik auf den Tod des Kaisers Ferdinand auf, wofür er mit 24 Livres entschädigt wird. Aus den Jahren 1564, 1575, 1577 sind Dokumente vorhanden über die Sendung von Sängern nach Spanien, deren Anwerbung Du Hotz vermittelt hatte. In einem Schreiben vom Jahre 1596 an den Generalgouverneur der Niederlande sagt Jean Tournhout, daß er seit zehn Jahren, also seit 1586, die Funktionen eines Kapellmeisters in Brüssel versehe. Ob Du Hotz in diesem Jahr gestorben ist und Jean Tournhout an seine Stelle trat, ist bis jetzt nicht ermittelt worden.

Von Kompositionen Du Hotz' weiß Vander Straeten nur eine Sammlung anzuführen, die er bei Becker, »Die Tonwerke des

XVI. und XVII. Jahrhunderts«, S. 121 notirt gefunden hat: »*Preces speciales a Petro de Hoto collectae et per J. de Kerle ad figuras et modos musicos accommodatae cum quatuor vocibus. Venetiis, apud A. Gardanum, 1562.*« Und vielleicht enthält diese Sammlung nicht einmal eigene Kompositionen Du Hotz', sondern ist nur von ihm zusammengetragen, wie man aus dem Titel fast schließen möchte. Die beiden fünf und sechsstimmigen Hymnen, die in den »Documentos« abgedruckt sind, bilden also eine schätzbare Bereicherung unserer Kenntniß von der tonkünstlerischen Thätigkeit Du Hotz', so daß die Wiedergabe wenigstens einer von ihnen an dieser Stelle wohl gerechtfertigt ist. Der Umschlag des Manuskripts trägt folgende Bemerkung eines Archivars aus dem 18. Jahrhundert: »Die Kompositionen dieses Bandes sind Originale; dabei befinden sich ihre Kopieen, deren Spartirung von Scarlatti herrührt, dem berühmten Komponisten seiner Majestät des Königs Ferdinand VI. Sie wurden zu Ehren des Großherzogs von Alba, D. Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel, und seines Sohnes, des Groß-Priors von S. Juan, Don Fernando de Toledo, gesungen. Wo und wann, ist ungewiß. Aber man glaubt, daß es in Brüssel geschah, in der Kathedrale der heiligen Gudula, wovon es lateinisch heißt: »*In Aede Divae Guldulae: et oratione finita Deo Chorus laudes concinit. Galero et ense ab Episcopo Dux pius induitur. Omnia laudatissima celebratione peracta.*« Den Helm und den Degen brachte Karl von Eboli, Kämmerer seiner Heiligkeit Pius V., nach Brüssel, zusammen mit der Gnaden- und Vergebungsbulle für seine Excellenz (die sich nicht im Archiv befindet), ausgefertigt in Rom am 21. Mai 1569. Heute werden diese Kleinodien nebst der geweihten Rose, die seine Heiligkeit an die Frau Herzogin sandte, in St. Stephan zu Salamanca aufbewahrt.«

Die Überreichung der spartirten Hymnen an den Herzog von Alba hat Scarlatti mit einem Brief begleitet, der wie folgt lautet:

Durchlauchtigster Herr,

Es schien mir gut, Eure glückliche Rückkehr nach hier abzuwarten, um Euch meine Ergebenheit auszudrücken, nicht nur durch die Übersendung der beifolgenden Blätter, sondern durch die Versicherung meiner Bereitwilligkeit für jeden anderen Auftrag, mit dem Ihr mich beehren werdet. Das Aussetzen der Worte, die zwar lateinisch, aber in gothischen Abbreviaturen geschrieben sind, hat mehr Mühe gemacht, als alles Andere, wie Ew. Excellenz bemerken wollen; ebenso die alten Stimmen, die ich in Partitur gesetzt habe, nicht allein, um das Lob eines so großen Todten zu feiern, sondern auch, damit viele moderne Opernkomponisten [*teatristi compositori*]

daran die wahre Art und die wahren Regeln der kontrapunktischen Schreibweise beobachten und erlernen können — das heißt, wenn sie wollen —, was heut zu Tage nur bei wenigen zu finden ist.

Ich kann nicht ausgehen. Eure Excellenz sind stark, hochherzig und gnädig. Warum kommen Sie also nicht, mich durch Ihren Anblick zu trösten? Vielleicht, weil ich dessen nicht werth bin? Es ist wahr, aber wo hat die Tugend ihren Sitz, wenn nicht im Herzen der Großen?

Hiermit schließe ich. Ich bitte Gott, daß er Ihre und meine Wünsche unterstütze und segne. Amen.

Scarlatti. [Autograph.]

Ohne allen Zweifel handelt es sich hier um Domenico Scarlatti. Es ließe sich schon daraus schließen, daß Domenico einen großen Theil seines Lebens in Lissabon und Madrid zugebracht hat, während Alessandro, soweit bekannt, keine Beziehungen zu Spanien hatte. Und es geht zur Evidenz hervor aus jener Bemerkung des Archivars, die ihn als Komponisten Ferdinands VI. bezeichnet. Der Brief ist nicht datirt. Er mag in die Zeit fallen, wo Scarlatti schon anfing, an Altersschwäche zu leiden, weil er schreibt, er könne nicht ausgehen. 1754 kehrte er kränkelnd nach Neapel zurück, nahe an das Jahr 1754 kann also vielleicht auch die Abfassungszeit des Briefes gerückt werden.

Über die Mitglieder, die außer Du Hotz angeführt sind, werden einige kurze Bemerkungen genügen.

Jean Lepoinctre, Gerart Mole und Antoine Dalleu (wie er 1576 geschrieben wird) waren tiefe Bässe.

Der Tenor war vertreten durch Giles Crokaert, Jacques Peler und Gaspar Payen. Payen war unter Karl V. Violinspieler gewesen (*musico de vihuela d'Arco*) und hatte ihn auf zahlreichen Reisen begleitet. In der Kapelle Philipps II. spielte er ebenfalls Geige, sang aber auch bisweilen, und beim Herzog von Alba ist er nur Sänger. Im Jahre 1572 starb er, wie aus obenstehender Liste hervorgeht, und Jean Sommain trat an seine Stelle.

Paul Fratissart war Altist, ebenso Bastian du Moulin. Letzterer begleitete schon Marie von Ungarn nach Spanien, ging nach ihrem Tode wieder nach den Niederlanden, und trat als Altist in die Kapelle Margarethas von Parma ein. Nach Übernahme der Regentschaft durch Alba scheint er in der Kapelle geblieben zu sein. Vom 22. Juli 1572 an nahm seine Stelle Boniface Hubert ein, der demnach hier Alt sang. Auch er war schon in der Kapelle Margarethas von Parma thätig gewesen, und zwar als Sopran. Später trat er in die Dienste Philipps II. Martin Clote, ebenfalls Altist, wird unter

den Sängern Philipps II. genannt. 1562 war er noch in der Madrider Kapelle, wird aber im letzten Drittel dieses Jahres nicht mehr aufgeführt. Er ist also voraussichtlich damals nach den Niederlanden zurückgekehrt und in Albas Dienste getreten. Am ersten November 1572 wurde er durch Pierre Monvoisin ersetzt.

Als Sopranist wird nur Baltassar de Peralta genannt.

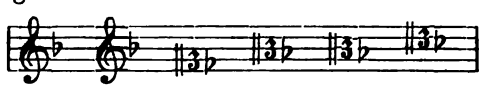
Teodor Rixter (Rixtel, Risten) war Posaunist, Esteban de Noter Zinkenist, ebenso Miquel Frans.

François Cornet war Violinspieler in der Kapelle Karls V., der ihm bei der Übergabe der Regierung an Philipp II. eine jährliche Pension von 50 Livres aussetzte. Unter Philipp II. behielt Cornet seine Stellung als Violinspieler bei. 1573 finden wir ihn in derselben Eigenschaft in der Kapelle des Herzogs Alba, aber 1576 wird er nur noch als Kapelldiener aufgeführt.

Adriano Hayois nennt eine Liste von 1576 »*chapelain des haultes messes*«, Spinoit und Chodemart als Kapelläne, ebenso Jean Dupont, der 1559 die Praebende von Condé ausschlägt, die ihm vom Madrider Hof angeboten wird, und die Du Hotz nachher bekam. Ein Organist, ein Hülfsorganist, ein Orgelstimmer und ein Sakristan vervollständigen das Kapellpersonal.

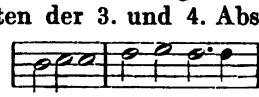
Was die spanisch-niederländischen Münzsorten »Escudo« und »Placa« anbetrifft, so hat Herr Th. M. Roest, Direktor des Universitäts-Münzkabinets in Leyden, die Freundlichkeit gehabt, mir mitzutheilen, daß der Escudo oder Philippus-Thaler nach unserem Geld etwa fünf Mark gilt; die Placa hat also einen Werth von ungefähr $12^1/_2$ Pfennigen. Danach lassen sich die Umrechnungen leicht vornehmen.

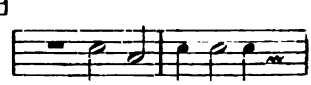
Es möge nun der Hymnus von Du Hotz auf den Herzog Alba folgen. Das Original ist in hohen Chiavette mit der Schlüsselstellung

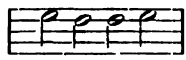


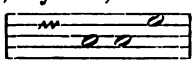
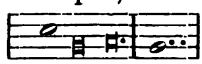
notirt. Ich habe das Stück hier auf die normale Tonhöhe gebracht, und als Einheit die Brevis genommen, während Scarlatti nach Semibreven abtheilt, was der Komposition ein zu zerstückeltes Ansehen giebt. An einzelnen Stellen habe ich Änderungen vornehmen müssen, weil das, was da stand, keinen musikalischen Sinn gab und offenbar auf fehlerhafter Überlieferung beruhte.

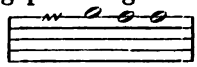
S. 405, Syst. 2 lauten der 3. und 4. Abschnitt des Alt so: .

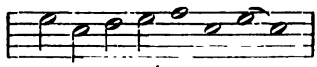


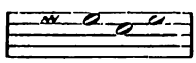
S. 405, Syst. 3, Abschnitt 1 und 2, Alt: 

S. 405, Syst. 3, Abschn. 5, Alt: 

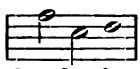
S. 406, Syst. 2, Abschn. 1 ist stark korrumpirt, es steht dort im 2. Tenor:  und im Bass:  . Bei der letzten Note hat der moderne Herausgeber offenbar zwei flüchtig geschriebene Semibrevis-Pausen für Verlängerungspunkte genommen.

S. 406, Syst. 2, Abschn. 2, zweiter Tenor: 

S. 406, Syst. 2, Abschn. 4, Bass: 

ebendort, Alt: 

S. 406, Syst. 3, Abschn. 5, erster Tenor:

S. 407, Syst. 1, Abschn. 1, Alt: 

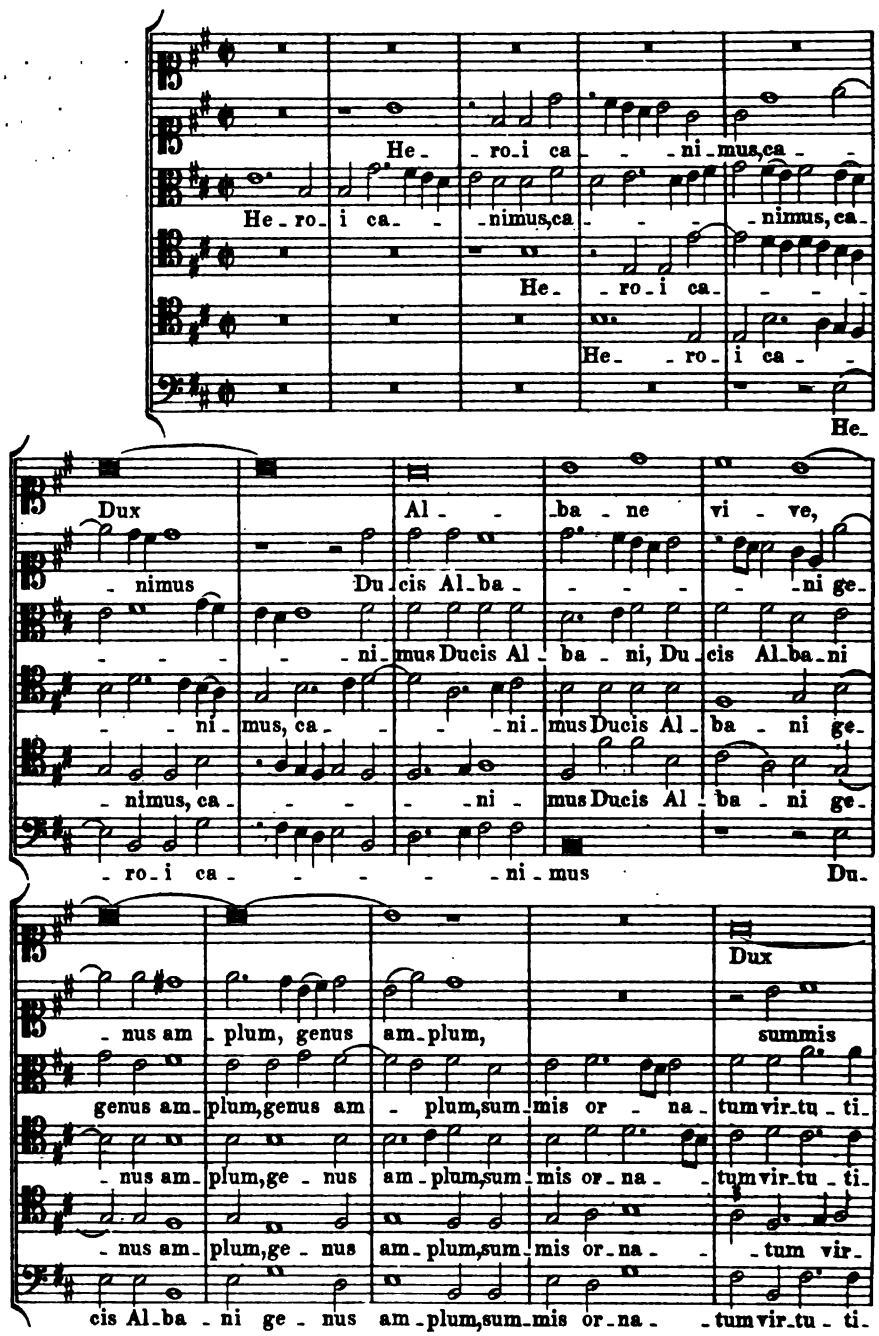
S. 407, Syst. 2, Abschn. 1 hatte Scarlatti vor das *d* des Alt ein ♯ gesetzt, das natürlich fehlen muß.

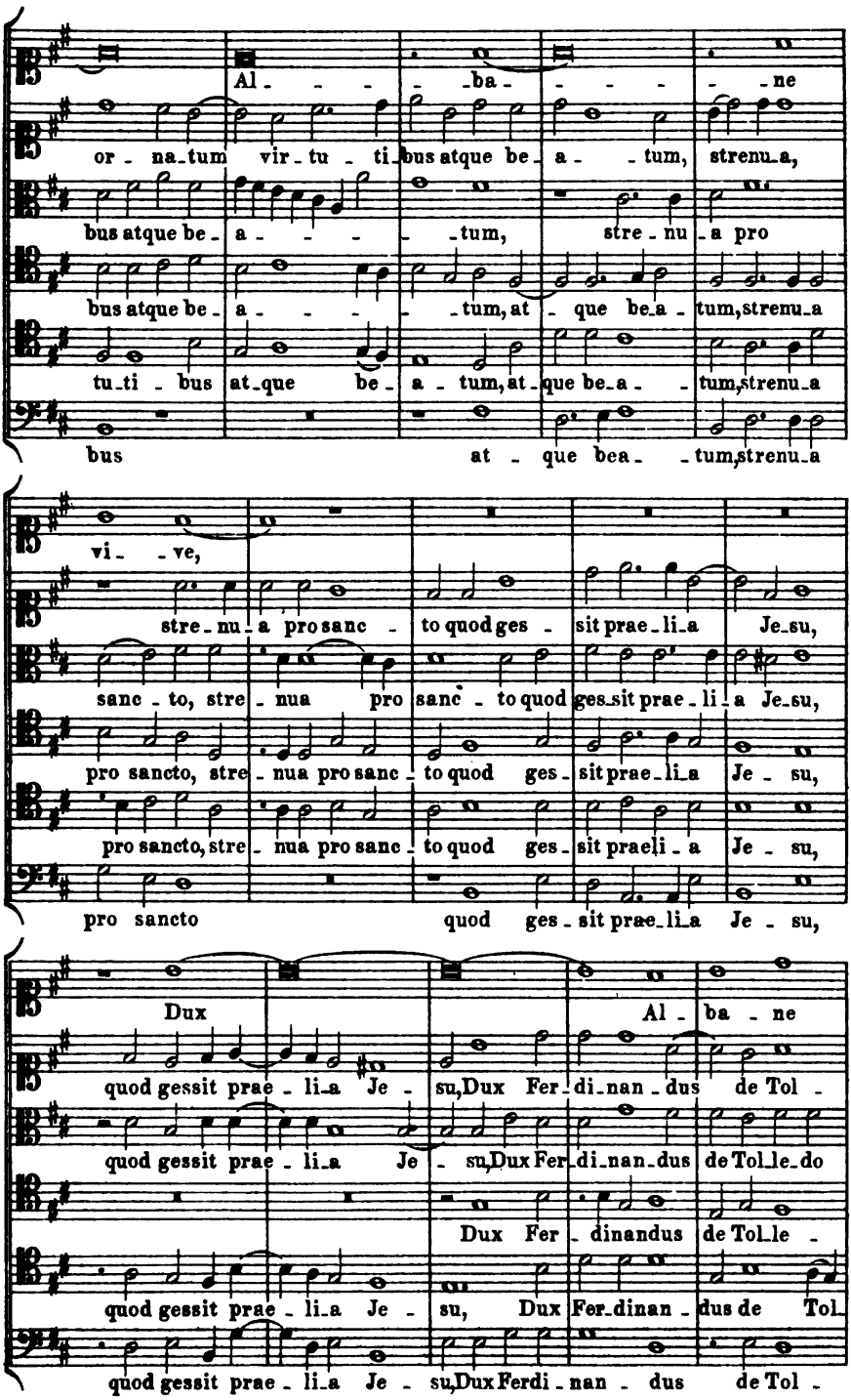
Andere anstößige Dinge (z. B. die offenen Quinten S. 405, Syst. 2—3) und Ungeschicklichkeiten zu ändern, habe ich mich nicht für befugt gehalten, denn es konnte ja nur meine Aufgabe sein, die Komposition in ihrer ursprünglichen Gestalt möglichst wieder herzustellen, nicht, sie durch Retouchen zu verbessern. Auch die keineswegs mustergiltige Unterlegung der Worte durch Scarlatti habe ich nicht angetastet: ist sie doch bezeichnend dafür, wie fremd selbst die großen Meister des 18. Jahrhunderts der älteren Musik gegenüberstanden. Nur eine Stelle, wo auf die Silbe *ni* eine lange Notenreihe gesungen werden sollte, ist geändert worden. Der Text lautet im Zusammenhang:

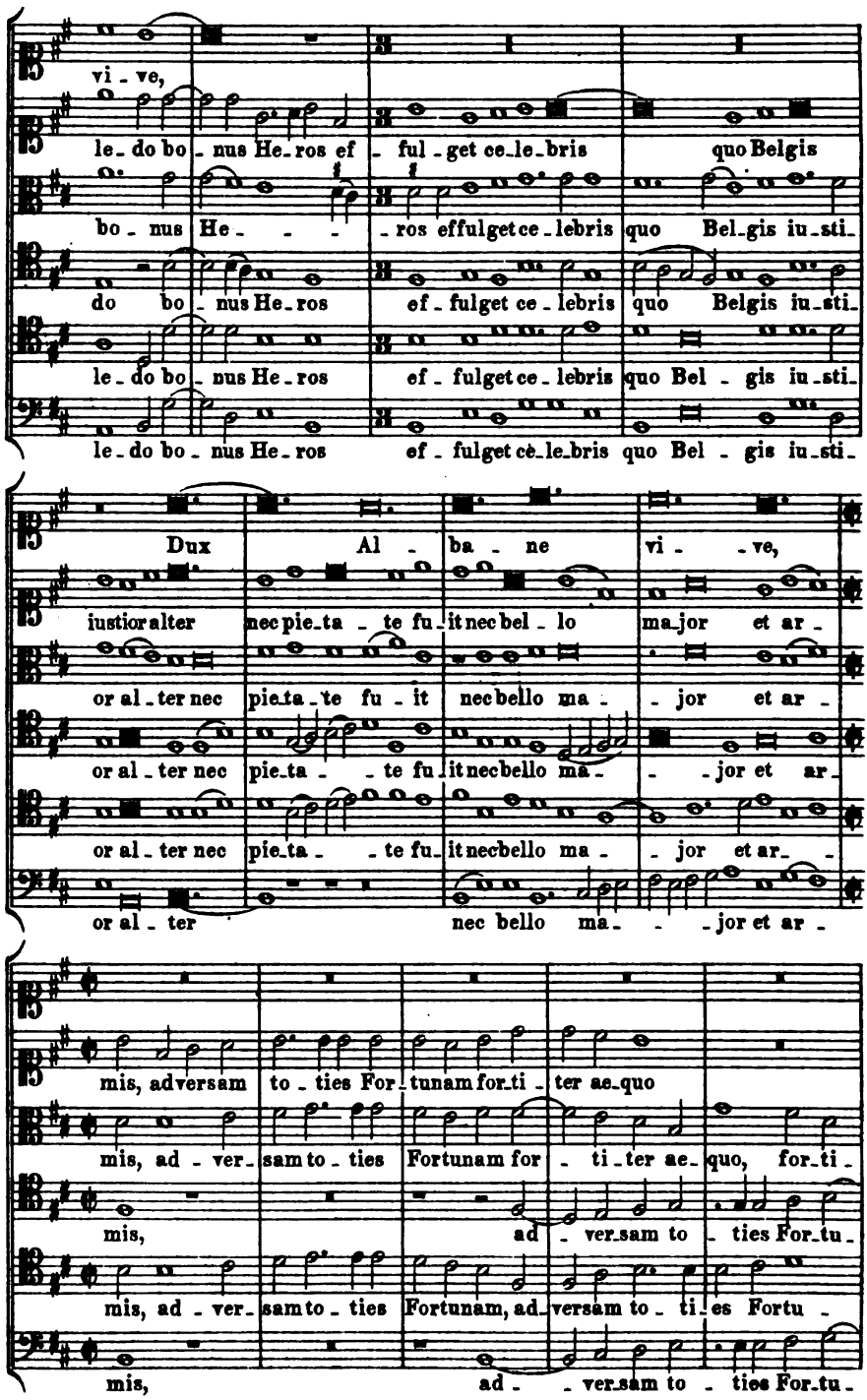
Heroi canimus Ducis Albani genus amplum,
Summis ornatum virtutibus atque beatum,
Strenua pro sancto quod gessit praelia Jesu,
Dux Ferdinandus de Toledo bonus Heros
Effulget celebris, quo Belgis iustior alter
Nec pietate fuit, nec bello maior et armis,
Adversam toties fortunam fortiter aequo
Qui vincens animo Belgas in pace gubernat.

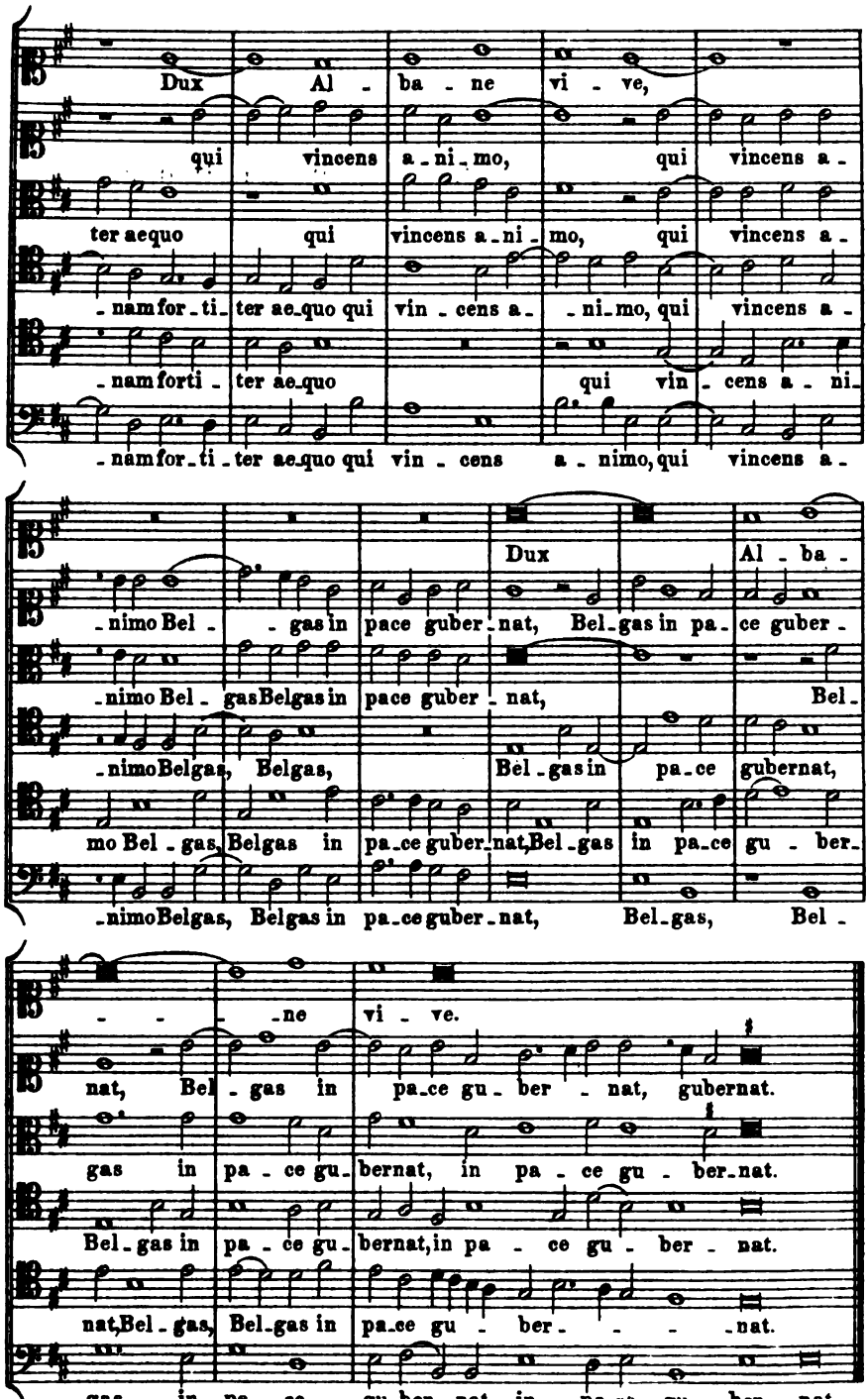
Das Epitheton »*versos latinos elegantes*«, mit dem der bereits oben erwähnte Archivar des 18. Jahrhunderts diese Hexameter bedenkt, wird man nicht minder zweifelnd aufnehmen als das überschwängliche Lob, das dem Herzog Alba und seiner »friedlichen« Regierung der Niederlande darin gespendet wird.

Heroicum Panegiricum in laudem Illustrissimi et Excellentissimi D. Ferdinandi de Toledo, Ducis ab Alba.




Al - - - - ba - - - - - ne
or - na - tum vir - tu - ti - bus atque be - a - - tum, strenu - a,
bus atque be - a - - - - tum, stre - nu - a pro
bus atque be - a - - - - tum, at - que be - a - tum, strenu - a
tu - ti - bus at - que be - a - tum, at - que be - a - - tum, strenu - a
bus at - que bea - - tum, strenu - a
vi - - ve,
stre - nu - a pro sanc - to quod ges - sit prae - li - a Je - su,
sanc - to, stre - nua pro sanc - to quod ges - sit prae - li - a Je - su,
pro sancto, stre - nua pro sanc - to quod ges - sit prae - li - a Je - su,
pro sancto, stre - nua pro sanc - to quod ges - sit prae - li - a Je - su,
pro sancto quod ges - sit prae - li - a Je - su,
Dux Al - ba - ne
quod gessit prae - li - a Je - su, Dux Fer - di - nan - dus de Tol -
quod gessit prae - li - a Je - su, Dux Fer - di - nan - dus de Tol - le - do
Dux Fer - dinandus de Tol - le -
quod gessit prae - li - a Je - su, Dux Fer - dinan - dus de Tol -
quod gessit prae - li - a Je - su, Dux Ferdi - nan - dus de Tol -


vi - ve,
le - do bo - nus He - ros ef - ful - get ce - le - bris quo Belgis
bo - nus He - - - ros effulget ce - lebris quo Bel - gis iu - sti -
do bo - nus He - ros ef - fulget ce - lebris quo Belgis iu - sti -
le - do bo - nus He - ros ef - fulget ce - lebris quo Bel - gis iu - sti -
le - do bo - nus He - ros ef - fulget cè - le - bris quo Bel - gis iu - sti -
Dux Al - ba - ne vi - - ve,
iustior alter nec pie - ta - te fu - it nec bel - lo ma - jor et ar -
or al - ter nec pie - ta - te fu - it nec bello ma - - jor et ar -
or al - ter nec pie - ta - - te fu - it nec bello ma - - jor et ar -
or al - ter nec bello ma - - - jor et ar -
mis, ad versam to - ties For - tunam for - ti - ter ae - quo
mis, ad - ver - sam to - ties Fortunam for - ti - ter ae - quo, for - ti -
mis, ad - ver - sam to - ties For - tu -
mis, ad - ver - sam to - ties Fortunam, ad - versam to - ti - es Fortu -
mis, ad - - ver - sam to - ties For - tu -


Dux Al - ba - ne vi - ve,
qui vincens a - ni - mo, qui vincens a -
ter aequo qui vincens a - ni - mo, qui vincens a -
- nam for - ti - ter ae - quo qui vin - cens a - - ni - mo, qui vincens a -
- nam forti - ter ae - quo qui vin - cens a - ni -
- nam for - ti - ter ae - quo qui vin - cens a - nimo, qui vincens a -
- nimo Bel - - gas in pace guber - nat, Bel - gas in pa - ce guber -
- nimo Bel - gas Belgas in pace guber - nat, Bel -
- nimo Belgas, Belgas, Bel - gas in pa - ce gubernat,
mo Bel - gas, Belgas in pa - ce guber - nat, Bel - gas in pa - ce gu - ber -
- nimo Belgas, Belgas in pa - ce guber - nat, Bel - gas, Bel -
Dux Al - ba -
- - - ne vi - ve.
nat, Bel - gas in pa - ce gu - ber - nat, gubernat.
gas in pa - ce gu - bernat, in pa - ce gu - ber - nat.
Bel - gas in pa - ce gu - bernat, in pa - ce gu - ber - nat.
nat, Bel - gas, Bel - gas in pa - ce gu - ber - - - nat.
gas in pa - ce gu - ber - nat, in pa - ce gu - ber - nat.

Anonymi cujusdam Codex Basiliensis.

Von

Johannes Wolf.

In der Baseler Universitätsbibliothek befindet sich unter der Signatur F. IX, 54 eine Minuskelhandschrift aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts, welche über die Musiktheorie des Mittelalters handelt. Sie ist eine Abschrift, was sich aus mehreren Anzeichen ergiebt. Die Lücken innerhalb des Textes gegen Ende der Handschrift lassen erkennen, daß hier theils Überschriften, theils Initialen und Abschnittszeichen fehlen, welche der Schreiber später farbig hinzusetzen wollte. Außerdem zeugen dafür mannigfache Verschreibungen und der Umstand, daß ganze Stellen sich doppelt finden. Die Handschrift ist nicht vollständig, dies geht schon rein äußerlich aus dem fehlenden *explicit* hervor. Sie ist auf Pergament geschrieben und besteht aus acht Blättern, klein Oktav, welche in zwei Spalten zu je 34 Linien getheilt sind; durch starkes Beschneiden haben namentlich die Figuren auf Fol. 1r. und Fol. 4v. gelitten. Den Inhalt bilden zwei Musiktraktate über den *Cantus planus*. Voran steht eine Kreisdarstellung der Tonarten, welche mit der bei Johannes de Muris[1] einige Ähnlichkeit hat. Während sich aber letztere auf Herzählung der Namen und Angabe des *Ambitus* der Töne beschränkt, ist erstere spekulativ weiter ausgeführt. Die authentischen Töne sind mit den vier Temperamenten Sanguis, Cholera, Phlegma, Melancholia[2] verglichen, ohne daß jedoch damit gesagt werden soll, daß der Dorius der Modus der Sanguiniker sei etc., da der Charakter der einzelnen Tonarten in dem nächsten Kreise ganz anders ausgedeutet wird. Wieviel man hiervon im 16. Jahrhundert hielt, das zeigt der Ausspruch des Glarean[3]: *Profecto quae in eo Franchino libro sunt extra Boetium, verba sunt ex variis commentariis sedula lectione coacervata, sed rem nihil adiuvantia. Quemadmodum comparatio illa quatuor modorum ad quatuor complexiones, colores* ..... Mit den Plagalen werden die vier *virtutes*: *justitia*, *temperantia*, *pru-*

[1] Coussemaker, Scriptores II, 264.

[2] Vergl. Joh. de Muris XIV. Gerbert III, 217: *Homo constat ex quatuor humoribus: cholera, sanguine, phlegmate et melancholia.*

[3] Glarean, Dodekachordon. Liber I, Cap. XXI.

dentia, fortitudo, welche die *musica in anima* ausmachen, zusammengestellt. Es darf aber hier nicht übergangen werden, daß nicht allein die *Modi*, sondern auch gewisse Zahlen mit einzelnen Tugenden verglichen wurden. So lesen wir bei Berno[1]: *Quemadmodum illi octo toni semper bini et bini ad unam ex quatuor finalium chordis quadam dictante iustitia velut ad parentem redeunt. Unde pulchre eundem octonarium antiqui iustitiam vocaverunt, non solum ob supradictam harmonicae rationis causam, verum etiam, quia primus omnium ita solvitur in numeros aeque pariter pares, idest in quatuor: ut nihilominus in numeros aeque pariter pares, idest, duo et duo ipsa divisio solvatur.*

Nicht klar ist, wie sich der Verfasser die Beziehung von *melancholia* und *justitia* zur *musica in voce* gedacht hat[2].

Der äußerste Kreis giebt den Charakter der Tonarten an. Derselbe war, wie die untenstehende Tabelle zeigen mag, durchaus nicht feststehend, und mit Recht konnte Johannes de Muris hierauf den Ausspruch des Terenz anwenden: *Quot capita, tot sententiae; suus cuique mos est.*

	Der Charakter der Tonarten nach				
	Guido	H. Contractus	Joh. Cotto	Joh. de Muris	Cod. Basil.
Primus modus	*in modo historiae recto et tranquillo feratur cursu*	*gravis vel nobilis*	*morosa et curialis vagatio*	*morosa et terminalis vagatio*	*ad iocundos*
Secundus modus	?	*suavis*	*rauca gravitas*	*praeceps et obscura gravitas*	*ad senes*
Tertius modus	*anfractis saltibus delectetur*	*incitatus vel saltans*	*severa et quasi indignans persultatio*	*severa et indignans persultatio*	*ad severos*
Quartus modus	?	*modestus vel morosus*	*adulatorius*	*mulcens et adulatorius*	*ad blandos*
Quintus modus	?	*voluptuosus*	*modesta petulantia*	*petulans lascivia*	(fehlt)
Sextus modus	*voluptuosus*	*lamentabilis*	*lacrimosus*	*dulcis querimonia amantium*	*ad tristes*
Septimus modus	*garrulus*	*garrulus*	*mimicos saltus faciens*	*liberos saltus iocundi faciens*	*ad versutos*
Octavus modus	*suavis*	*iocundus vel exultans*	*decens et quasi intonalis*	*seriosus*	*ad honestos*

[1] Berno, *Prolog. in Tonarium*, Gerbert II, 66, Spalte 2.

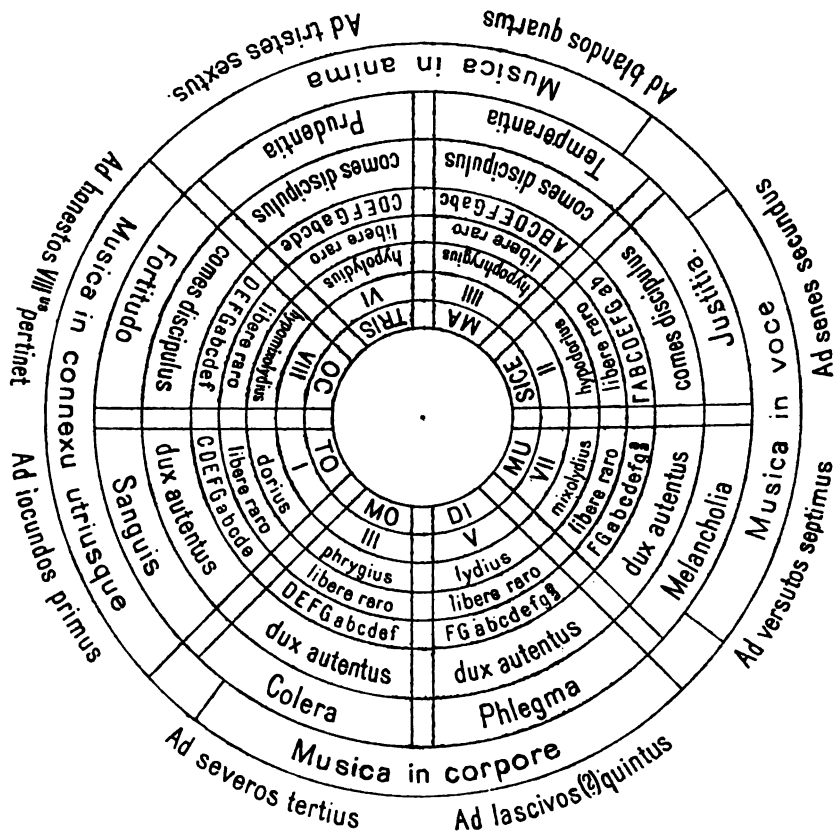
[2] Vielleicht hat er bei *melancholia* an *melos* gedacht und will *iustitia* = Richtigkeit gefaßt wissen.

Was den *Ambitus* der Töne anbetrifft, so weichen unser Verfasser und Joh. de Muris recht erheblich von einander ab. Besonders auffällig ist dies beim sechsten und achten *Modus*.

	Cod. Bas.	Joh. de Muris
Sextus modus	*C—e*	*B—c*
Octavus modus	*D—f*	*C—d*

Keiner der bekannten Theoretiker stimmt in Bezug auf Umfang der *Modi* mit der Figur überein. Doch läßt sich aus einer Zusammenstellung der Schluß ziehen, daß dieselbe der Zeit zwischen Walter Odington und Johannes de Muris angehört.

Da die Figur, wie wir gesehen haben, manches Interessante bietet, sei sie hier wiedergegeben.



Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, daß nach Rückgang der Reichenauer Theoretikerschule, welche sich von Spekulation fast ganz frei gemacht hatte, die Bedeutung der spekulativen Musiktheoretiker des frühen Mittelalters: Boetius, Cassiodor und Isidor und die des Guido zunimmt und bis zum 15. Jahrhundert zu ungeahnter Größe heranwächst. Boetius und Guido sind die, auf welche sich alle berufen, und alles Bedeutende wird ihnen zugeschrieben. Die Solmisation gelangt zur Herrschaft; die Systemisirung nach Tetrachorden bleibt nicht die allein herrschende. Neben sie tritt gleichberechtigt, ja manchmal überragend die guidonische nach Oktaven. Diese charakteristischen Merkmale finden sich auch in unserem Codex. Wir können also behaupten, daß sein Inhalt vor 1100 nicht entstanden ist.

Der Figur folgt ein Gedicht über die vier *Modi*, welches sich auch bei Joh. de Muris[1] findet. Bei letzterem ist es aber so schlecht wiedergegeben und so umgestellt, daß es kaum zu verstehen ist. Ist nun zwar der Text im Cod. Basil. auch nicht fehlerfrei, so lassen sich durch Vergleichung doch viele Schäden beseitigen und ein einheitlicher Text schaffen. Das Gedicht lautet:

Quatuor ecce tropi natura matre creati
Quatuor ut reges intra sua regna sedentes.
Hinc prothus, ac deutrus, tritus tropicusque tetrardus
Sub dicione sua cohibent modulamina cuncta.
Quos tam prudenter distinxit musica mater,
Tam statuit certas vocum discrimina metas,
Alter ut alterius non usurpet sibi cantus
Vindice natura vel cedat in altera iura.

A gravitate quidem nimium distabat acumen
Et gravitas neumis non conveniebat acutis.
Sic ex consilio divisis quatuor octo
[*Late diffusus tenet ecclesiasticus usus.*]
Ergo suum comitem dux sede recepit eadem,
Commodus et patiens et amice foedera iungens.
Omnibus hospitium finalium dat tetrachordum:
Primaque D primos[2] *habet, E que secundos*
Obtinet aequivocos F tertia, quartaque quartos.
Hos tonus et semis sequitur, semis, tonus istos[3]*;*
Ditonus et semis superantes propedit illos.

[1] Joh. de Muris, Buch VII, Cap. LVI (Couss. II, 282).

[2] Nämlich den ersten authentischen und ersten plagalen Ton etc.

[3] Bei den ersten Tönen (auth. und plag.) folgt zu Anfang Ganzton, Halbton, bei den zweiten Halbton, Ganzton. Bei den dritten und vierten ist nicht ganz klar, wie sich Verf. das gedacht hat, da dort authentisch und plagal nicht so entsprechen.

Sic cum semitonis series discreta tonorum
Discernit nobis finem quorumque troporum.
Quaerere nunc ratio rationis et exigit ordo,
Quid teneant proprium, quae sint communia, quae non,
Quomodo quemque tropum sua constituat diapason,
Aut ubi concordent, ubi discordando repugnent,
Alter ab alterius defendens iure suum ius.

Et nunc quisque modus duplici modulamine fretus
Autentum, plagam sedem componit in unam,
Ut dux authentus, comes ut sit plaga vocatus.
Alter ei minor est, praecellit dignior alter,
Quod cum natura dictavit philosophia,
Vocibus ut voces liquidis apte graviores
Et gravibus liquidae resonent infraque supraque.
Quae quasi confuse concordabant nimis ante.

Condicione tamen, qui se sciat inferiorem
Seu graves sortitur metas, comes egrediatur.
At cui non liceat voces attingere, quaerat,
Sui alias captum dux fortior auferat illum.
Et totus cantus sub nomine transeat huius.

Primus ab A plagalis in a firmat sua castra,
Alterius B ♮ cursum distinguit utrumque,
Extendit de C tentoria tertius in c,
Nam D d quartum certo sub limite claudunt.
Hos D cingit et E mediis ius legis et F, G,
Quae diapente supra reddunt, diatessaron infra.
Authentus primus inter D d spaciatur.
At sua tendit in e tentoria deuterus ex E.
Ex F in f magni distingue palatia triti.
Ex G g summi disponitur aula tetrardi.
His a, b, c, d mediatrices liquet esse.
His diapente subest, gressus diatessaron effert.

Sed quoniam veluti promit sententia fiati (?)
Segnius irritant animos dimissa per aures,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus. Ecce!
Ordine dispositis compingo castra figuris,
Quae tam mirifice natura struxit et arte
Distribuitque tropis se musica matre creatis.
Hic ades, expugna, quisquis potes, haec mea castra.
[Quae situ superes, capias ut victor et intres,
Invenies in eis thesauros totius artis.][1]

Was die nun folgenden Traktate anbelangt, so sind sie zu wenig originell, um im Wortlaut mitgetheilt zu werden. Den ersten, welcher *Ars musica* überschrieben ist, habe ich bis auf einige unbedeutende Fetzen in Macrobius, Boetius, Berno, Cotto, Hieronymus de

[1] Die beiden eingeklammerten Verse fehlen im Cod. Basil.

Moravia und Johannes de Muris wiedergefunden. Im Anfange desselben wird in ausführlichster Weise über die Etymologie des Wortes *musica* und die Wirkung der Musik gesprochen. Während die Theoretiker sich bisher einer Auslegung des Wortes *musica* enthielten oder die Herleitung von den Musen als allgemeingültig hinstellten, tritt im 13. und 14. Jahrhundert die Ableitung von *moys* in den Vordergrund, und wird von einigen Theoretikern, wie Marchettus von Padua, sogar als die einzige angeführt. Bemerkenswerth ist bei den Einzelnen die Motivirung dieser Etymologie:

Joh. Aegid. Zamorensis: *Musica a moys, quod est aqua, quia in aquis repertam asserunt, solis nervis et arteriis ab ossibus et carnibus in aquis per aquarum defluxum exutis; quibus tactis in sonum harmonicum eruperunt. Vel ideo sit dicta, quia vox sine humore palati et linguae non fit.*

Marchettus von Padua, Lucidarium I, 6, Gerbert III, 67:

Musica dicitur a moys, quod est aqua, eo quod iuxta aquas inventa fuit, ut Remigius refert: quia, sicut aqua non potest tangi, quod non moveatur, sic nec musica, quod non audiatur. Inquit enim ipse, moys genus est, quod aquam significat; multum enim iuvat aqua sonum musicum, ut probabiliter apparet in fistulis organalibus, quae implentur aqua, ut sonum reddant.

Joh. de Muris, Gerbert III, 193: *Quidam dicunt, quod musica dicitur quasi moysica a moys, quod est aqua. eo quod aqua pluvialis vel quaecumque alia, dum cadit super diversam materiam, nunc super tecta, nunc super lapides, nunc super terram, nunc super aquam, nunc super vasa vacua, nunc super arborum folia, sonos diversos reddere videatur, a quibus ad invicem comparatis antiqui dicuntur musicam invenisse.*

Philipp de Vitry, Ars nova, Coussemaker III, 17:

Musica dicitur a moys, quod est aqua, et ycos scientia, quia inventa fuit iuxta aquas.

Anonymi fragmenta musica, ed. De la Fage (Paris 1853), S. 36:

Musica nomen graecum est et dicitur a moys, quae est aqua et sica, quae est scientia sumpta de aqua, quia a Pythagora philosopho iuxta aquas inventa fuit.

Tunstede VII, Coussemaker IV, 203:

Musica .... dicitur a moys graece, quod est aqua latine, quasi scientia iuxta aquam inventa, quia sine humoris beneficio nulla cantilenae vel vocis delectatio subsistit.

Das, was der Verfasser über die Wirkung der Musik bringt, ist Boetius, Berno und Cotto entlehnt. Nach Boetius theilt er die Musik in *mundana*, *humana* und *instrumentalis*, unterscheidet drei

Tongeschlechter: das diatonische, chromatische und enharmonische, und drei *genera musicorum: quod carmina fingit, quod instrumentis agitur, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat.* Originell und ganz modern klingt die Definition von Konsonanz und Intervall.

Tunc dicuntur consonantiae, quando superior vox ab uno et inferior ab alio tanguntur. Sed quando unus diapente, diatessaron vel diapason et sic de aliis cantavit, intervalla vocantur. Die beiden Begriffe *consonantia* und *intervallum* müssen demnach bei ihm zweideutig gewesen sein, da er nachher von sechs Konsonanzen, welche sich in

simplices	und	*compositae*
diatessaron	»	*diatessaron et diapason*
diapente	»	*diapente et diapason*
diapason	»	*disdiapason*

theilen, und zwei Intervallen

semitonium cum diapente
tonus cum diapente

spricht.

Der Traktat schließt mit der Konstruktion der Tonarten aus Oktaven, Quarten und Quinten gleicher Gattung nach hermannischer Lehre, indem bei den authentischen Tonarten die Quinte, bei den plagalen die Quarte unten liegt.

Zu erwähnen ist noch eine seltsame Bemerkung, die jeder historischen Begründung entbehrt: *quod Julianus Apostata et imperator semitonium cum diapente adiecit.*

Am Ende des Traktats finden sich Figuren, die den *Ambitus* der einzelnen Töne erläutern. Auch diese sind nicht originell, sondern mit einigen Abweichungen bei Aribo Scholasticus[1] und Joh. de Muris[2] nachzuweisen. Es sind je zwei sich schneidende Kreise, deren gemeinsames Segment die dem authentischen und zugehörigen plagalen Tone gemeinsame Quinte, deren nicht gemeinsame Segmente die dem plagalen und authentischen eigenthümliche untere und obere Quarte umfassen.

Den zweiten ungleich interessanteren Traktat hier wiederzugeben, scheint ebenfalls unnöthig, da er zum größten Theile, wenn auch recht mangelhaft, von Coussemaker im 2. Bande der *Scriptores* Seite 485 nach einer Lütticher Handschrift der Abtei St. Jakob herausgegeben ist. Mit Recht setzt Coussemaker die Entstehungszeit desselben auf das 12. Jahrhundert fest. Der Verfasser ist unbekannt.

---

[1] Gerbert II, 205.
[2] Coussemaker II, 275—276.

Coussemaker vermuthet, daß es ein Mönch obengenannter Abtei gewesen sei. Im *Cod. Basil.* findet sich nach einer selbständigen Einleitung nur der erste Theil dieser Schrift, der über die *Musica plana* handelt, und ist *Ars musicae harmonicae* überschrieben. Die Definition von *musica harmonica* giebt uns Jsidorus Hispalensis:[1] *Musica harmonica est, quae ex vocum cantibus constat .... et quae decernit in sonis acutum et gravem.*

Interessant ist im Anfang die Stelle über eine Viertheilung der Töne in *simplices ad simplices, compositae ad compositas, simplices ad compositas, compositae ad simplices*, welche von gewissen Theoretikern zu Gunsten der Dreitheilung in *graves, acutae, superfluae* verworfen worden sei. Nicht ganz klar ist, was der Verfasser mit der ersten Theilung meint. *Voces simplices* sind Ganz- und Halbton, *compositae* die aus jenen zusammengesetzten Konsonanzen. Und zwar waren vielleicht die beiden Terzen *simplices ad simplices*, da der dazwischen liegende Ton nach beiden Seiten hin einfache Töne ergiebt, die Quarten und Quinten *simplices ad compositas*, da z. B. von *C* zu *D* eine *vox simplex* und von *D* bis *F* oder *G* eine *vox composita* ist, die beiden Sexten (*diapente cum* { *semitonio* / *tono* } *compositae ad simplices* und die Undecime (*diapason et diatessaron*), Duodecime (*diapason et diapente*), Doppeloktave (*disdipason*) *compositae ad compositas.*

In der Systemisirung folgt der Verfasser dem Boetius und Cassiodor. Er theilt die Musik in *musica mundana, humana* und *instrumentalis.* Letztere kommt zum Ausdruck theils auf natürlichen (*naturalibus*), theils auf künstlichen (*artificialibus*) Instrumenten. Erstere sind Zunge, Zähne, Gaumen etc., letztere, *quibus tonus per doctrinam et industriam elicitur, ut lyra et timpanum etc., quae humano exercitio sunt inventa.* Die *musica instrumentalis* wird untergetheilt in *melica, metrica, rhythmica.* Aus der Definition von *melica: quae cantibus discernendis et cognoscendis proportionaliter est attributa*, erkennen wir, daß dies nichts wesentlich Anderes als die *musica harmonica* ist, und daß wir hier das Kassiodorische System vor uns haben.

Aus der Buchstabennotation folgert er, daß, da das *Γ* ein griechischer Buchstabe und gleichsam der Ursprung und die Grundlage der folgenden Töne ist. die Musik von den Griechen erfunden, von den Lateinern (die lateinischen Buchstaben) aber vervollkomnet sei. [*Haec ars a Graecis inventa, a Latinis vero consummata*]. In origineller Weise erzählt er hierauf, wie Pythagoras aus dem Zusammenklang der vier Hämmer die Musik herausgelockt habe. Nach dessen Tode sei die

[1] Etymologiae III. Gerbert I, 21.

Musik wieder vernachlässigt worden; und Boetius und Guido gebühre das Verdienst, diese Kunst wieder zu Ansehen gebracht zu haben.

Er nimmt das guidonische System von Γ—$\frac{d}{d}$ an, theilt also die Tonreihe in *graves*, *acutae*, *superacutae* oder *superexcellentes*. Hinsichtlich der Notirung zerfällt die Tonreihe in *loca linealia* und *spacialia*. *Linealia* sind die *graves* Γ, B, D, F, die *acutae* a, c, e, g und die *superacutae* $\begin{matrix} \flat\ \natural d \\ \flat\ \natural d' \end{matrix}$, *spacialia* die übrigen. Daneben theilt er die ganze Tonreihe nach Durhexachorden und wendet auf die Töne des Hexachords die Solmisationssilben: *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, an. Den Unterschied der Hexachorde nennt er *proprietas*. Es giebt deren drei: *b durum*, *b molle* und *propria nota*. Das Hexachord mit *b durum* setzt auf Γ, G oder g ein, das mit *b molle* auf F (f) und das mit der *propria nota* auf C (c). Die Namen der Hexachorde sind

hexachordum durum
» *molle*
» *naturale*.

Wie oberflächlich Coussemaker Handschriften bearbeitet hat, zeigt die Stelle: *Sic aliquo modo debile iudicatur propria nota tertia proprietas dicitur quia proprias voces vindicat ab utraque praedictarum proprietate separatas.* Hier zieht er ganz widersinnig *propria nota* zum Vorhergehenden, das über *b molle* handelt, und beginnt erst mit *tertia proprietas* einen neuen Abschnitt, da doch die dritte *proprietas* gerade die *propria nota* ist.

Durch die Verschränkung der Hexachorde fallen auf einige Töne zwei und drei Silben. Bei diesen finden *mutationes* statt. *Mutatio est progressio ab alia proprietate in aliam.* Die Töne mit zwei Silben haben zwei *mutationes*, die mit drei deren sechs, z. B. *fa ut* hat die *mutationes fa-ut*, *ut-fa* und *sol re ut* folgende: *sol-re*, *re-sol*, *sol-ut*, *ut-sol*, *re-ut*, *ut-re*. Diese Mutationslehre tritt wegen einiger augenscheinlichen Auslassungen im *Cod. Bas.* nicht deutlich hervor, wird aber durch den Vergleich mit der Handschrift bei Coussemaker klar gestellt. In der darauf folgenden Lehre über die *Modi* ist es eigenthümlich, daß er alle Beziehungen zweier Töne auf einander mit *consonantia* bezeichnet. Der Begriff ist alsdann wohl so zu fassen, wie er im ersten Traktate definirt wurde. Er unterscheidet elf *species consonantiarum*, von denen er drei (*diatessaron*, *diapente*, *diapason*) als *principales consonantiae* hinstellt. Diese *species* sind: *Unisonus*, *tonus*, *semitonium*, *ditonus*, *semiditonus*, *diatessaron*, *tritonus*, *diapente*, *diapente cum tono*, *diapente cum semitonio*, *diapason*. Diese geht er einzeln

durch. Mit besonderem Nachdruck betont er, daß nicht beliebige fünf Töne die *diapente* ergeben, sondern *B F* und *E* ♭ sowie ihre Wiederholungen davon auszunehmen sind. Mit dem Nachweise, daß die Oktave aus acht und nicht aus neun Tönen bestehe, obwohl die Quarte und Quinte, aus denen sich die Oktave zusammensetzt, vier und fünf Töne hat, schließt die Handschrift. Das *explicit* fehlt, wie schon gesagt. Es ist also nicht unmöglich, daß der Theil, der über die *Musica organica* handelt, noch folgen sollte, zumal in der Handschrift noch Raum frei geblieben ist.

Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik.

Von

Max Planck.

I.

Die Frage, ob der natürlichen Stimmung in der modernen Musik irgend eine praktische Bedeutung zukommt, trifft gegenwärtig in Musikerkreisen, soweit sich dieselben überhaupt mit ihr beschäftigen, noch auf sehr verschiedenartige Beurtheilung. Wohl die überwiegende Mehrzahl hält daran fest, daß es sich hier um geringfügige Unterschiede von mehr theoretischem Interesse handelt und daß in der praktischen Ausübung der Kunst weder heute noch auch in Zukunft sich irgend eine Veranlassung ergeben wird, eine andere als die nun schon durch mehr als zwei Jahrhunderte mit so glänzendem Erfolge bewährte temperirte Stimmung zu berücksichtigen. Daneben zeigen sich allerdings einzelne widersprechende Erscheinungen: so wird von aufmerksamen Geigenspielern ziemlich allgemein zugegeben, daß es gewisse Fälle giebt, wo ein Doppelgriff besser klingt, wenn er nicht genau im temperirten Intervall, sondern etwas abweichend davon genommen wird, und erfahrene Chordirigenten wissen, daß beim *a cappella*-Gesang in einem *piano* ausgehaltenen Durdreiklang die Terz leicht etwas zu tief genommen wird. Andere betrachten dagegen diese Erscheinungen nicht als sekundär, sondern gerade als die normalen: ich habe öfters von sachkundiger Seite die Ansicht aussprechen und sogar als ziemlich selbstverständlich hinstellen hören, daß das Streichquartett und der mehrstimmige Gesang sich immer nach der natürlichen Stimmung richte. Einige Theoretiker gehen sogar so weit, der temperirten Stimmung überhaupt jede Berechtigung abzusprechen, da sie sich von den natürlichen Verhältnissen entferne und sozusagen dem Ohr etwas vorlüge — ein Standpunkt, der sich allerdings Angesichts der thatsächlichen Leistungen der temperirten Stimmung von selber richtet.

Versucht man, in den Gegenstand der beregten Meinungsverschiedenheiten tiefer einzudringen, so erhellt sogleich, daß es sich hier um zwei von einander gänzlich verschiedene Untersuchungen handelt: die eine betrifft die Frage, welche Stimmung in der Musik jetzt oder in Zukunft die größte Berechtigung hat, die andere die, welche Stimmung in der Musik, so wie wir sie gegenwärtig etwa in Konzerten und Theatern zu hören bekommen, thatsächlich zur Anwendung kommt. Die Beantwortung der ersten Frage ist ungleich schwieriger und überhaupt nur bis zu einer gewissen Grenze möglich, da sie jedenfalls auch ein Eingehen auf die dem Wechsel der Zeit in hohem Grade unterworfenen ästhetischen Wirkungen des Zusammenklangs erfordert; sie hat überdies die Beantwortung der zweiten Frage zur nothwendigen Voraussetzung; denn es ist nicht denkbar, daß man im Stande sein sollte, Vorschriften über die Ausübung der Kunst zu machen, wenn man sich nicht vollkommen klar darüber ist, auf welche thatsächlich bestehenden Verhältnisse diese Vorschriften angewendet werden sollen, und welche Veränderungen daher ihre Befolgung hervorrufen wird. Vielleicht ist auch der Umstand, daß sich die bisherigen Untersuchungen auf diesem Gebiete vorwiegender mit der Frage beschäftigt haben, was sein soll, als mit der, was wirklich ist, mit ein Grund dafür, daß sie auf die praktische Musik bisher keinen merklichen Einfluß ausgeübt haben.

Im Folgenden werde ich mich hauptsächlich mit der Untersuchung der Thatsachen, also mit der in der Musik gegenwärtig zur Anwendung kommenden Stimmung beschäftigen. Daß eine solche Untersuchung nicht überflüssig ist, zeigt das diametrale Auseinandergehen der im Eingang erwähnten Ansichten; eher ließe sich gegen sie einwenden, daß sie zu komplicirt ist, um überhaupt ein bestimmtes Resultat zu versprechen. Denn der einzige Weg zur vollständigen Lösung der gestellten Aufgabe wäre offenbar der, daß man von Ort zu Ort ginge und überall die Leistungen von Chören und Orchestern in der Wiedergabe möglichst verschiedenartiger Kompositionen nach einer zuverlässigen Methode prüfte und zusammenstellte, und es ist keinesfalls zu erwarten, daß die Resultate überall ganz übereinstimmend lauten würden, schon wegen der Verschiedenwerthigkeit des Materials und der Vorführungen. Aber es wäre doch schon viel gewonnen, wenn es gelänge, etwa in bestimmten Fällen und bei den besten Leistungen, irgend ein allgemeines Gesetz in Bezug auf die zur Anwendung kommende Stimmung aufzustellen; und selbst wenn dies sich als unmöglich herausstellen sollte, wenn also die musikalische Praxis gänzlich regellos schwanken würde zwischen der natürlichen, der temperirten, der pythagoreischen und anderen

Stimmungen, so wäre die Erkenntniß dieser Thatsache an sich wohl schon einer derartigen Untersuchung werth, und zwar nicht nur aus wissenschaftlichen, sondern auch aus rein künstlerischen Gründen. Denn wenn man bedenkt, daß jeder Fortschritt und jede Verfeinerung in den Leistungen einer Kunst nach allen unseren Erfahrungen aufs engste verbunden ist mit der Vermehrung und Vervollkommnung ihrer technischen Ausdrucksmittel — dies Wort im allgemeinsten Sinn genommen —, so erhellt sowohl für den schaffenden als auch für den reproducirenden Künstler die Wichtigkeit der Aufgabe, sich der Existenz und des Wirkungsbereiches dieser Ausdrucksmittel, zu denen die Musik in vorderster Linie die Stimmung zählt, bewußt zu werden; denn nur dann wird er sie in wirklich wirksamer, und nicht blos in eingebildeter Weise verwenden können.

Ich habe nun die angedeutete Untersuchung, allerdings in sehr beschränktem Rahmen, begonnen und bin dabei zu gewissen Resultaten gekommen, die ich unten mittheile und deren Bestätigung in weiterem Umfange bez. Einschränkung ich anderen Untersuchungen anheimstellen muß. Da es sich um die Prüfung von veränderlichen Intervallen handelt, so sind Instrumente mit festen Tönen, deren Stimmung ja unmittelbar bekannt ist, von ihr ausgeschlossen, und es bleiben übrig die Streichinstrumente und die menschliche Stimme. Von diesen habe ich nur die letztere untersucht, weil bei ihr eine Verschiedenheit der Stimmung im Allgemeinen jedenfalls eine noch größere Rolle spielen muß, als in der Streichmusik, deren leichtere Beweglichkeit den praktischen Einfluß der Genauigkeit der Intervalle häufig mehr zurücktreten läßt. Es kommt also im Folgenden auf die Messung gesungener Intervalle an, und zwar nicht im Laboratorium, sondern im Konzertsaal, durch welchen Umstand die Untersuchung einigermaßen erschwert wird, da man hier die Versuchsbedingungen nicht willkürlich variiren kann; als einzig ausführbare Messungsmethode erscheint die direkte Beurtheilung durch das Ohr. Allerdings muß das Gehör für derartige Beobachtungen zuvor besonders geschult werden, da es unter gewöhnlichen Umständen zu wenig empfindlich und zudem durch allerlei Einwirkungen mancherlei Täuschungen ausgesetzt ist. Zur Vermeidung derselben ist eine sorgfältige Vorbereitung nothwendig, und diese Vorbereitung bildet den schwierigsten, sowie auch ihre Besprechung den umfangreichsten Theil der ganzen Arbeit.

Vor allen Dingen muß das Ohr auch andere Intervalle als die temperirten des Klaviers und der Orgel kennen lernen, und zwar keine zufälligen Abweichungen, wie sie bei unreiner Musik vorkommen, sondern wohldefinirte Unterschiede, wie sie die natürliche

oder die pythagoreische Stimmung liefern. Für diesen Zweck stand mir als vorzüglich geeignet zur Verfügung ein großes Harmonium in natürlicher Stimmung, welches von dem Lehrer Carl Eitz in Eisleben erfunden und konstruirt und im Auftrag der preußischen Staatsregierung von der Pianofortefabrik Schiedmayer in Stuttgart erbaut worden ist. Die Tastatur dieses Instruments, welchem ich auch die Anregung zu der gegenwärtigen Untersuchung verdanke, habe ich in den Verhandlungen der Physikalischen Gesellschaft zu Berlin (Sitzung vom 20. Januar 1893) beschrieben;[1] hier will ich nur anführen, daß dasselbe $4^1/_2$ Oktaven, und in jeder Oktave 104 verschieden hohe Töne enthält, nämlich 8 verschiedene Quintenreihen, eine jede zu 13 Tönen (z. B. *as-es-b-f-c-g-d-a-e-h-fis-cis-gis*). Dabei sind je 2 benachbarte Quintenreihen um ein syntonisches Komma von einander verschieden. Man kann also auf diesem Instrument, was bisher noch in keiner derartigen Konstruktion erreicht wurde, 8 um natürliche Terzen von einander abstehende Töne angeben (z. B. *deses-fes-as-c-e-gis-his-disis*), ebenso die übrigen natürlichen und die pythagoreischen Intervalle. Aber auch jedes temperirte, sowie überhaupt jedes ganz beliebig gedachte Intervall kann man auf dem Instrument in festen Tönen angeben, da man die in so großer Anzahl verfügbaren Intervalle stets durch passende Kombination zu einem Intervall zusammensetzen kann, dessen Abweichung von dem gesuchten für das feinste Ohr unmerklich ist. So z. B. erhält man die temperirte große Terz bis auf den 68. Theil eines syntonischen Kommas genau durch Zusammensetzung von 9 reinen Quinten in aufsteigender Richtung und 6 natürlichen großen Terzen und 3 Oktaven in absteigender Richtung. — Die Reinheit und Haltbarkeit der Stimmung des Instruments ist ganz befriedigend, die Spielart in Anbetracht der zahlreichen Tasten verhältnißmäßig bequem; ein gewisser Mangel liegt darin, daß nebeneinanderliegende Töne häufig an Stärke und Klangfarbe mehr von einander abweichen, als es wünschenswerth ist, wenn man eben nur ihre Tonhöhen vergleichen will. Namentlich gehört einige Übung dazu, sich nicht von der Klangfarbe beeinflussen zu lassen, da man gewöhnlich geneigt ist, einen schärferen Ton für höher zu halten als einen gleichhohen weicheren. Diese Fehlerquelle muß also noch besonders berücksichtigt werden, sie läßt sich immer dadurch vermeiden, daß man jeden Versuch auch in andere Tonlagen transponirt.

Ich gehe nun zunächst zur Besprechung einer Reihe von Erscheinungen über, die sich auf die musikalische Wirkung gewisser

[1] Wiedemann's Annalen der Physik und Chemie, 48. Band, 1893.

Mehrklänge und Tonfolgen beziehen und die mir beim Spielen des Instruments besonders auffielen. Das Wesentliche derselben ist längst bekannt; doch müssen sie hier mit Rücksicht auf die später zu machenden Anwendungen noch etwas weiter ins Praktisch-Musikalische verfolgt werden.

II

Wenn man, mit vollständig ausgeruhtem Gehörorgan, die Töne eines Durdreiklangs, etwa mit temperirter Terz, aber ein wenig verstimmter Quinte, gleichzeitig angiebt und sich, ohne kritisch zu analysiren, der Gesammtwirkung des Klanges hingiebt, so hat man vollständig den Eindruck des konsonanten Dreiklangs, wenn auch vielleicht mit einem gewissen Beigeschmack, trotzdem das Ohr bei entsprechender Aufmerksamkeit und besonders beim Vergleich mit reineren Intervallen sehr wohl im Stande wäre, die Verstimmung der Quinte wahrzunehmen. Schon Chladni[1] bemerkt hierüber: »Es ist ein unzweifelhafter Erfahrungssatz, daß, wenn man ein Intervall hört, welches nur äußerst wenig von einem durch einfachere Zahlen auszudrückenden Intervall abweicht, man das einfachere zu hören glaubt, und daß diese Täuschung desto vollkommener ist, je weniger die Abweichung beträgt. Daß eine solche Täuschung des Gehörs stattfindet, ist auch sehr wohlthätig für uns, weil außerdem schlechterdings keine brauchbare Musik existiren könnte.« Diese Fähigkeit des Gehörs, mit einem verstimmten Intervall vorlieb zu nehmen, sich ihm gewissermaßen zu akkommodiren, welche etwa der Fähigkeit des Gesichtssinnes vergleichbar ist, eine mit merklichen perspektivischen Fehlern behaftete Zeichnung dennoch mit dem richtigen räumlichen Eindruck wirken zu lassen, erstreckt sich übrigens nicht blos auf sehr kleine Verstimmungen, sondern unter Umständen, wenn die Tonhöhe nicht sehr ausgesprochen ist, z. B. bei der Pauke, sogar auf Halbtöne und mehr.[2] Individuell scheint sie, auch bei Musikern, sehr verschieden zu sein, und wechselt auch bei einer und derselben Person je nach den Umständen. Ich selber erinnere mich sehr deutlich, daß es mir als Knabe viel weniger gut als jetzt gelang, einen etwas verstimmten Dreiklang, so wie er auch bei besseren Orchestern, besonders in den Bläsern durch Temperatureinflüsse, oder auch auf der Bühne in einem *a cappella*-Satze leicht einmal vorkommen kann, als rein in die Empfindung aufzunehmen.

[1] Akustik, 1830. § 38.

[2] Vgl. Stumpf, Tonpsychologie, II. Band, 1890. p. 400.

Die Töne wollten dann nicht miteinander verschmelzen und ich hörte immer nur jeden einzeln; auch ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß vor 25 Jahren weniger reine Musik gemacht wurde als heutzutage. Allerdings kommt hierbei auch die allgemeine Thatsache mit in Betracht, daß Kinder immer mehr auf das Detail achten und es erst mit der Zeit lernen müssen, das Ganze als eine Einheit zu erfassen.

Aber auch in jedem Augenblick ist die Fähigkeit, sich einem verstimmten Intervall zu akkommodiren, den Umständen und bis zu einem gewissen Grade auch der Willkür unterworfen. Man kann sein Gehör geradezu einstellen auf einen höheren oder geringeren Grad von Akkommodationsvermögen. Das Ohr des Konzertbesuchers ist, bei gespanntester Aufmerksamkeit im Übrigen, akkommodationsfähiger, wenn er als Genießender, wie wenn er als Kritiker erscheint. In besonders hohem Maße muß es der Dirigent verstehen, seinem Ohr das Akkommodiren, das bei ganz geringen Verstimmungen immer unwillkürlich erfolgt, zu verbieten, und auch der Sänger wird seinen Ton um so reiner einsetzen und aushalten, je weniger er von der Akkommodationsfähigkeit seines Ohres Gebrauch macht. In jedem Falle muß natürlich, wenn Musik erträglich rein wirken soll, die Akkommodationsfähigkeit des Zuhörers noch weiter gehen als die der Ausführenden.

Es wäre nun aber sehr verkehrt, wenn man daraus den Schluß ziehen wollte, daß, im Falle nur die nöthige Akkommodation stattfindet, der Grad der Reinheit im Übrigen von geringem oder gar verschwindendem Werth sei, und daß demnach die auf die Erzielung größtmöglicher Reinheit gerichteten Bemühungen von da ab keine praktische Bedeutung mehr hätten. Denn wenn die Akkommodation thatsächlich vollständig und auch vollkommen unwillkürlich von Seiten des Hörers erfolgt, so geht daraus noch keineswegs hervor, daß sie ohne begleitende Nebenerscheinungen bleibt, die auf die künstlerische Wirkung der Musik Einfluß haben können. Es wird sich vielmehr direkt zeigen, daß jede Akkommodation, auch die unwillkürliche, immer gewisse Begleiterscheinungen, darunter Eigenthümlichkeiten in der Klangfarbe, vor Allem aber ein gewisses Gefühl der Spannung bedingt, welches schnellere Ermüdung des Hörers bewirken kann. Die Mühe und Sorgfalt, welche die ausübenden Künstler auf die Reinheit der Stimmung verwenden, kommt also doch dem Hörer zu Gute, sie hat den Zweck, diesem die Arbeit des Akkommodirens, die er sonst zu leisten hätte, abzunehmen und ihn so zu freierer Entfaltung seiner Phantasie in der von der Komposition gewollten Richtung zu befähigen.

Eine direkte Untersuchung der mit dem Vorgang der Akkommodation verbundenen Erscheinungen ist nur dadurch möglich, daß der Grad der Verstimmung verändert, sei es erhöht oder verringert wird. Denn so lange in der nämlichen Verstimmung weiter musicirt wird, fehlt ein deutliches Vergleichungsobjekt. So kann unter Umständen, wenn man längere Zeit hindurch keine Musik gehört hat, ein verstimmtes Klavier oder ein gleichmäßig unreiner Gesang, bei dem die Fehler unterhalb einer gewissen Grenze bleiben, ziemlich leidlich und unauffällig wirken; sobald aber daneben reinere Musik zu hören ist, werden die Unterschiede deutlich genug hervortreten. Um also nun die fraglichen Wirkungen an einem verstimmten Intervall, etwa einer Quinte, zu studiren, kann man z. B. den Grundton festhalten und die Tonhöhe der Quinte mit der Zeit verändern. Dabei muß jedoch eine Vorsichtsmaßregel eingehalten werden, deren Nichtbeachtung die zu untersuchende Erscheinung stören, ja sogar ins Gegentheil verkehren könnte. Die Änderung des betreffenden Tones darf durchaus nicht sprungweise, sondern muß sehr langsam und allmählich vorgenommen werden. Jeder plötzliche Sprung in der Tonhöhe erzeugt nämlich eine besondere Wirkung, die daher rührt, daß der frühere Ton sich in der Erinnerung mit dem späteren vermischt; diese wird im nächsten Abschnitt zu besprechen sein. Hier haben wir es nur mit der Wirkung gleichzeitiger reeller Töne zu thun, und können diese nur dadurch sicher erhalten, daß wir immer nur allmähliche und langsame Übergänge vornehmen. Auf dem Harmonium läßt sich eine solche stetige Änderung der Tonhöhe sehr bequem dadurch hervorbringen, daß man die Taste nicht fest andrückt, sondern etwas hebt oder senkt. Dadurch wird der Windzufluß zur Zunge verringert bez. vergrößert und der Ton in Folge dessen etwas tiefer bez. höher. Die Unterschiede gehen bis zu etwa einem Komma.

Läßt man nun in dieser Weise eine etwas zu hohe Quinte, der man sich zuvor vollständig akkommodirt hat, langsam kleiner werden, so nimmt der Klang, zugleich mit der Verringerung der Häufigkeit der Schwebungen, etwas Ruhigeres, Gleichmäßigeres und Weicheres an,[1] und zugleich verspürt man deutlich die Abnahme eines gewissen Spannungsgefühls. Dabei ist charakteristisch, daß man sich der Existenz dieses Spannungsgefühls erst eben durch die Abnahme desselben bewußt wird, sowie man etwa den Druck einer gewohnten Bürde erst durch die Erleichterung bemerkt, welche eintritt, wenn dieselbe weggenommen wird. Besonders interessant ist der Augenblick,

[1] Vgl. Helmholtz, Tonempfindungen, 1877, p. 299 ff.

wo das natürliche Intervall sich herstellt und die Schwebungen sich ganz verlieren. Für mich ist dieser Übergangspunkt geradezu eine Quelle künstlerischen Genusses: es ist, als ob ein gewisser letzter Erdenrest verschwände und zugleich sich ein Schleier lüfte, welcher der Phantasie den Einblick in eine neue, bis in unendliche Fernen reichende Welt eröffnet. Selbstverständlich erfordern diese Versuche die konzentrirteste Aufmerksamkeit und lassen sich daher in Gegenwart eines Auditoriums leider nicht mit sicherem Erfolg ausführen.

Überschreitet man weiterhin die reine Quinte. indem man das Intervall noch kleiner nimmt, so stellen sich die Schwebungen wieder ein, und mit ihnen das Gefühl der Anspannung, wenn auch in anderer Weise; zugleich macht der Klang den Eindruck des Matten, Faden, der sich immer mehr steigert. Schließlich kommt dann ein Punkt, wo die Akkommodation des Hörers nicht mehr folgen kann und das Intervall nicht mehr als rein, sondern als verminderte Quinte bez. als übermäßige Quarte aufgefaßt wird. Ganz entsprechend sind die Eindrücke, die man auf dem umgekehrten Wege: beim allmählichen Größerwerden des Intervalls empfängt. Nach der Überschreitung des natürlichen Intervalls wird die Spannung immer stärker, die Klangfarbe immer schärfer, bis auch auf dieser Seite die Akkommodation schließlich ein Ende nimmt.

Ähnliche Erscheinungen wie bei der Quinte, und ihrer Umkehrung: der Quarte, lassen sich bei anderen Intervallen beobachten, so bei der Oktave, der großen Terz, auch bei der kleinen Septime, deren Klang im natürlichen Intervall (4 : 7) ganz besonders weich und schön ist. Dabei gilt die Regel, daß die Akkommodation um so leichter erfolgt und sich um so weiter treiben läßt, je weniger konsonant das Intervall ist. Eine Oktave verträgt lange nicht den Grad der Verstimmung wie die Quinte, und diese wieder lange nicht den der Terz. Bei der großen Terz ist übrigens der Akkommodationsbereich von der natürlichen Terz aufwärts gerechnet, merklich größer als der von ihr abwärts gerechnet, d. h. eine große Terz, die über der natürlichen liegt, wird viel eher für richtig gehalten, als eine, die um ebensoviel unter der natürlichen liegt. Hier zeigt sich deutlich die Gewöhnung unseres Ohrs an die temperirte Stimmung.

Auch in der Praxis läßt sich das Walten der besprochenen Vorgänge nachweisen. Der Leitton zur Tonika, die große Terz der Dominante, wird bekanntlich, besonders in leichterer, z. B. Operettenmusik, gern sehr hoch genommen. Wenn nun, wie es in Schlußkadenzen gelegentlich vorkommt, auf dem Dominantseptimenakkord eine Fermate liegt, und der Sänger darin jenen Leitton auszuhalten hat, so steigert er nicht selten, um seiner Stimme einen schärferen

Ausdruck zu geben, noch während des Haltens allmählich die Tonhöhe und liefert so gerade die Bedingungen zu dem oben beschriebenen Versuch. Es ist auffallend, wieviel hierbei oft der Akkommodationsfähigkeit der Hörer zugemuthet wird, von denen gewiß oft schon ein großer Theil die Spannung nicht mehr ertragen kann und die Akkommodation längst aufgegeben hat, wenn der Sänger noch mitten in seiner Fermate ist. Kommt dann schließlich der erlösende Halbtonschritt zur Tonika, so führt er sehr häufig dementsprechend zu hoch hinauf, und die Kadenz endigt in einen Mißklang.

III.

Läßt man auf dem Harmonium einen natürlichen Dreiklang einige Zeit lang ertönen, und giebt unmittelbar darauf einen anderen reinen natürlichen Dreiklang an, der um ein Komma höher oder tiefer liegt, so ist die Wirkung abscheulich. Man glaubt im ersten Augenblick den ärgsten Mißklang zu hören und oft erst, wenn er mehrere Sekunden lang ausgehalten ist, bricht sich die Gewißheit Bahn, daß man es doch mit nichts Anderem als wieder mit einem rein gestimmten natürlichen Dreiklang zu thun hat. Dann ist aber die Rückkehr zu dem vorigen mit derselben unangenehmen Empfindung verbunden. Die Ursache dieser Erscheinung ist offenbar der Umstand, daß nach dem vollständigen Erlöschen eines physischen Klanges eine gewisse psychische Nachwirkung zurückbleibt, die eine Zeit lang ziemlich kräftig ist und erst allmählich sich verliert. In dem besprochenen Beispiel wirken also außer den aktuellen Tönen des neuen Dreiklangs auch die verklungenen Töne des alten in der Erinnerung nach und geben einen ähnlichen beleidigenden Effekt, als wenn man die beiden Akkorde gleichzeitig zu hören bekommen hätte.

Dagegen kann der Übergang von dem einen Dreiklang zum andern frei von jeder unangenehmen Empfindung ausgeführt werden, wenn man ihn nicht unvermittelt vornimmt, sondern eine Reihe anderer Akkorde dazwischen schiebt, von denen jeder sowohl mit dem vorhergehenden als auch mit dem folgenden verwandt ist. Hierauf beruht die Sitte, bei kurz aufeinanderfolgenden Vortragsstücken entweder verwandte Tonarten zu wählen, oder, wenn das nicht angängig ist, ein kurz hinüberleitendes Präludium einzuschieben, um so das Ohr des Zuhörers wie auch des Vortragenden erst an die neue Tonart zu gewöhnen. Diese psychische Nachwirkung bedingt überhaupt einen großen Theil aller musikalischen Effekte. Der Eindruck, den ein bestimmter Akkord auf uns macht, hängt nicht allein von seiner eigenen Beschaffenheit ab, sondern sehr wesentlich auch

von der Art, wie das Ohr auf ihn vorbereitet worden ist. So kann ein und derselbe Akkord unter Umständen wie eine himmlische Offenbarung, unter anderen Umständen nichtssagend und trivial wirken.

Was von Akkorden gilt, gilt auch von einzelnen Tönen. Das lebendige Bewußtsein einer Tonika und das Bedürfniß, zu ihr zurückzukehren, beruht auf der Erinnerung, die sie in uns vom Beginn des Stückes an zurückläßt. Überhaupt ist ja diese Erinnerung schon Vorbedingung für die Möglichkeit, zwei um ein bestimmtes Intervall differirende Töne nacheinander zu singen, wobei dann der erste Ton im Gedächtniß nachwirkt, während der zweite gesungen wird. Der Schritt von einem Ton zu einem andern hat daher in der Wirkung immer etwas von dem Zusammenklang beider Töne; so wirkt z. B. ein kommatischer Schritt an und für sich immer häßlich, und läßt sich deshalb im Allgemeinen für die praktische Musik nicht ohne Weiteres rechtfertigen.

In einer Generalpause bildet die psychische Nachwirkung die Brücke, welche von dem letzten Akkord zum nächsten hinüberführt. Nicht nur der Spieler und Sänger behält während dessen den Eindruck der letztverklungenen Töne, auch der Zuhörer läßt seine Einbildungskraft an dem begonnenen Faden in derselben Richtung weiterspinnen. Beweis dafür ist der üble Effekt, den der leiseste fremde Ton, z. B. einer aus Unachtsamkeit berührten leeren Saite, während einer solchen Pause hervorbringt. Wie mit einem Messer ist der Faden durchschnitten und dadurch oft die ganze Wirkung verdorben. Ein indifferentes Geräusch, wie z. B. das Rücken eines Stuhles, des Umwenden eines Notenblattes, kann dagegen weit stärker sein, und doch viel unschädlicher verlaufen. Fügt es aber ein glücklicher Zufall, daß die leere Saite mit einem charakteristischen Ton des letzten Akkordes übereinstimmt, so vermag die Einbildungskraft gelegentlich sich diesen Ton noch zu assimiliren und mit ihm weiter zu wirken.

Bei der Intonation eines *a cappella*-Gesanges wird die Fähigkeit der Sänger in Anspruch genommen, den vom Dirigenten angegebenen Ton bis zum Beginn des Stückes genau festzuhalten. Es kann dies entweder durch angespannte Vorstellung des betreffenden Tones geschehen, wozu nur einige Übung gehört, oder auch dadurch, daß die Sänger den Ton sich durch Nachsummen deutlicher einzuprägen suchen. Gegen das letztere, in unseren Saal- und Kirchenkonzerten öfters zu beobachtende Verfahren, möchte ich mich bei dieser Gelegenheit mit einigen Worten wenden. Zuverlässiger ist dasselbe keineswegs immer; denn dadurch, daß der Ton noch besonders nachgesungen wird, schaltet sich zwischen den ursprünglich markirten

und den später öffentlich gesungenen Ton noch ein Zwischenglied und somit auch eine Fehlerquelle ein, zumal das Summen des angegebenen Tones unter erschwerenden Umständen stattfindet. Entscheidender jedoch fällt ins Gewicht die nachtheilige Wirkung, welche dieser Blick hinter die Coulissen auf das Publikum ausübt. Überraschend und geheimnißvoll, wie aus einem Zauberfüllhorn ausströmend, müssen die ersten Klänge anheben, wenn sie ihren besten Eindruck auf den Zuhörer hervorbringen sollen. Das Einstimmen der Instrumente beim Orchester läßt sich hiermit nicht vergleichen, weil es indifferent ist. Was würde man aber sagen, wenn in einem Streichquartett die Spieler den Beginn des ersten Satzes vorher leise markiren wollten? Nach meinem Dafürhalten sollte ein Chordirigent aufs strengste darauf halten, daß, sobald er, zum Chore gewendet, den Anfangston markirt hat, auch nicht durch den feinsten Laut ein einziger Ton, geschweige denn die Tonart des Stückes dem Publikum im Voraus verrathen wird.

Die Frage, wie lange eine Spur der Nachwirkung eines Tones bei dem Einzelnen anhält, läßt sich dadurch prüfen, daß man die betreffende Person veranlaßt, einen angegebenen Ton nach kürzerer oder längerer Pause nachzusingen. Dabei macht es natürlich einen bedeutenden Unterschied, ob in der Zwischenzeit die Vorstellung auf diesen Ton konzentrirt wird oder ob sie inzwischen andere Bahnen einschlägt. Hier kommt also wieder ebenso, wie oben bei der Akkommodation, auch die Willkür mit ins Spiel. Wenn Jemand im Stande ist, zu jeder beliebigen Zeit einen bestimmten Ton immer wieder richtig anzugeben, so besitzt er das sog. absolute Tongefühl, und zwar in vollständigerem Sinn als Jemand, der einen ihm angegebenen Ton nur richtig zu benennen vermag. Über das absolute Tongefühl sind schon manche Erfahrungen gesammelt worden; ich beschränke mich hier auf die Betonung seines engen Zusammenhangs mit der psychischen Nachwirkung, den ich aus eigener Erfahrung bestätigen kann. So lange ich als Kind nur mit einem einzigen Instrument, einem Klavier, vertraut war, besaß ich ein sehr ausgesprochenes absolutes Tongefühl, derart daß ich einst, aufgefordert einen mir sehr wohl im Gedächtniß bekannten Marsch auf einem fremden, etwas tiefer gestimmten Klavier zu spielen, nach den ersten Tönen abbrechen mußte, weil ich sogleich vollständig verwirrt wurde und nicht die Fertigkeit besaß, in der Eile die doppelte Transposition zu machen: einmal im Kopfe in eine tiefere Tonart, und dann wieder auf den Tasten zurück in die frühere Tonart. Heutzutage, wo ich vielerlei Musik in vielerlei Stimmungen gehört habe, ist mein Tongefühl lange nicht mehr so sicher; es gelingt mir mit Aufwand einiger

Mühe ganz gut, den Ton *c* bis zu einem halben Ton höher oder tiefer mir vorzustellen.

Die hohe Bedeutung der Nachwirkung für die Beurtheilung des Wohlklanges von Akkorden in verschiedenen Stimmungen liegt auf der Hand. Wenn man zwei Intervalle oder Akkorde, die nur kommatische Unterschiede aufweisen, wie z. B. denselben Akkord in temperirter und in natürlicher Stimmung, in Bezug auf ihren Wohlklang miteinander vergleichen will, so genügt es nicht, die beiden Akkorde etwa auf dem Harmonium irgendwie hintereinander anzugeben und auf das Gehör wirken zu lassen. Es macht vielmehr einen sehr bedeutenden Unterschied, welcher der beiden Akkorde zuerst angegeben wird, und wie lange jeder ausgehalten wird. Der erste Akkord hat immer einen Vorzug vor dem andern voraus, an ihn gewöhnt sich das Ohr zunächst, er nimmt gewissermaßen von der Vorstellung Besitz und läßt sich nicht so leicht daraus verdrängen. So finde ich bei der Vergleichung des Molldreiklangs in temperirter und in natürlicher Stimmung, daß dieser Dreiklang immer in derjenigen Stimmung besser klingt, in welcher er zuerst angegeben und lange genug ausgehalten wird. Beginnt man mit dem temperirten, so klingt nachher die kleine Terz des natürlichen zu hoch und scharf, und beginnt man mit dem natürlichen, so klingt die Terz des temperirten zu tief und matt. Selbstverständlich ist damit nicht gesagt, daß in allen Fällen der vorangehende Akkord besser klingt als der folgende, sondern nur, daß der vorangehende etwas vor dem folgenden voraus hat, was erst wieder durch anderweitige besondere Vorzüge des folgenden ausgeglichen werden muß, wenn dieser einen guten Eindruck machen soll.

Der besprochene Einfluß geht aber noch viel weiter, als ich Anfangs für möglich hielt, er äußert seine Wirkung, wie ich zu meinem Erstaunen bemerkte, sogar bei der Vergleichung des Durdreiklangs in pythagoreischer und in natürlicher Stimmung. Wenn ich den pythagoreischen Durdreiklang lange Zeit aushalte, vielleicht auch dazwischen einige einfache Modulationen in pythagoreischer Stimmung einschalte, und mich so möglichst in seinen Klang versenke, dann klingt unmittelbar darauf der natürliche Dreiklang im ersten Augenblick garnicht wie eine Erlösung, sondern matt und ausdruckslos. Dabei befindet sich das Ohr in einem eigenthümlichen Zwiespalt: auf der einen Seite die Terz in der vom Ohre gewöhnten und begehrten frischen Höhe, zugleich mit den hämmernden Schwebungen, auf der anderen Seite die Terz in Ruhe, aber doch für das augenblickliche Bedürfniß zu tief. Allerdings hält dieser Eindruck immer nur ganz kurz an; sehr bald hat das Ohr herausgefunden

daß die Töne des natürlichen Dreiklangs doch besser zusammenpassen, und dann ist bei der Rückkehr zur pythagoreischen Terz der Abstand im Wohlklang sehr viel größer als bei dem umgekehrten Übergange. Nimmt man statt der pythagoreischen Terz die temperirte, so gelingt der Versuch noch sicherer. Wesentlich ist aber immer dabei, daß der Übergang nicht allmählich, sondern sprungweise erfolgt. (Vgl. S. 424.)

Diese Erscheinungen zeigen, daß das Ohr sich nicht nur einem dargebotenen Intervall akkommodirt, sondern daß es sich auch an die Akkommodation gewöhnt und daran festhält. Ich kann mir sehr wohl den Fall vorstellen, daß Jemand, der eine bestimmte Stelle in einem Musikstück immer nur in einer bestimmten Art gelinder Verstimmung gehört hat, schließlich diese Art der Ausführung geradezu verlangt oder wenigstens, wenn er einmal die richtige hört, fremdartig berührt wird. Der Schluß auf den Einfluß der temperirten Stimmung, mit der wir aufgewachsen sind, auf unser ganzes musikalisches Fühlen liegt nahe. Es ist die Gewohnheit, die hier ihre, wie in allen Sphären des Lebens, so auch in der Kunst mächtige, aber unauffällige und deshalb häufig unbeachtete Rolle spielt. Selbstverständlich ist ihr Einfluß nicht unbegrenzt; es geht hier so wie auch bei anderen abnormen Reizen, daß man sich entweder an sie gewöhnt und sie dann vermißt, wenn sie einmal ausbleiben, oder daß sie andrerseits jedesmal unangenehmer wirken, bis zur Steigerung ins Unerträgliche. Welcher von beiden Fällen thatsächlich eintritt, muß jedesmal besonders untersucht werden.

IV.

Während ich die oben beschriebenen Studien an dem Eitz'schen Harmonium anstellte, überzeugte ich mich zugleich durch besondere Versuche, daß mein Gehör bei frei angegebenen Mehrklängen und einzelnen Tonschritten in den mittleren Oktaven zwischen der natürlichen und der temperirten Stimmung unterscheiden kann, am schärfsten und ohne jegliches Besinnen im Durdreiklang, ziemlich sicher auch im Molldreiklang, weniger gut, aber mit einigem Nachdenken gewöhnlich auch in dissonanten Intervallen, wobei jedoch immer bald Ermüdung eintritt. So vorbereitet, benutzte ich jede Gelegenheit, die sich ja in Berlin reichlich findet, um die Frage nach der in unserer Vokalmusik thatsächlich zur Anwendung kommenden Stimmung in Konzerten und Proben direkt zu prüfen. Dabei wandte ich meine hauptsächlichste Aufmerksamkeit den Durdreiklängen zu, nicht nur, weil ich dieselben besser zu analysiren verstand, sondern weil

es keinem Zweifel unterliegt, daß bei diesen der Einfluß der natürlichen Stimmung, falls er überhaupt vorhanden ist, am ehesten zur Geltung kommen muß. Die Resultate, welche ich an verschiedenen *a cappella*-Chören gewann, lauten übereinstimmender, als ich erwartet hatte: in allen von mir geprüften Fällen, einzelne Ausnahmen abgerechnet, auf die ich weiter unten zurückkomme, wurde unzweideutig temperirt gesungen. Die charakteristischen gespannten temperirten Terzen sind bei einiger Übung so deutlich herauszuhören und so augenblicklich wiederzuerkennen, daß eine Täuschung darüber ausgeschlossen erscheint. Daß die temperirte Terz im Durdreiklang erträglich ist und sogar von dem Ohr, das an sie gewöhnt ist, gefordert werden kann, haben wir in dem vorigen Abschnitt gesehen; daß sie aber wirklich gefordert wird, zeigen diese letzten Beobachtungen. Es ist also die Macht der Gewohnheit, in erster Linie offenbar bedingt durch die häufige Benützung des Klaviers, welche dem Sänger die temperirte Stimmung in Fleisch und Blut hat übergehen lassen; er kennt nur seine 12 Halbtöne in der Oktave, sie sind ihm das gemeinsame Maß für alle übrigen Intervalle. Wenn er den Schritt *c—d* zu machen hat, fragt er nicht erst, ob er sich in *C* dur oder in *B* dur befindet; er hat weder eine Vorstellung von einem Unterschied, noch ein Bedürfniß, einen solchen zu machen, und in Übereinstimmung damit ist es ja auch die Theorie und nicht die Praxis gewesen, die das Problem der natürlichen Stimmung wieder hat aufleben lassen.

Nach meiner Erfahrung nimmt ein geübter Sänger auch die Tonleiter nicht in natürlicher, sondern in temperirter Stimmung, ebenso wie letztere, wenn sie vorgespielt wird, ihm besser klingt als jene. Er nimmt sie aber auch nicht in pythagoreischer Stimmung, wie ich hier deshalb hervorheben möchte, weil kürzlich in einer sonst vielfach verdienstlichen Schrift von J. Steiner[1] die Ansicht aufgestellt worden ist, daß die Melodik sich der pythagoreischen Stimmung bediene. Ich habe bei meinen Beobachtungen auch nicht die Spur von einer Anwendung der pythagoreischen Stimmung gefunden, und kann auch keinen der hierfür angeführten Belege als beweiskräftig anerkennen. Daß das *Fis* moll im 6. Takte des Vorspiels zu »Lohengrin« einem erlesenen Areopag von Musikern in pythagoreischer Stimmung besser geklungen hat als in natürlicher, glaube ich gern; aber noch viel fester bin ich überzeugt, daß dieser Akkord in temperirter Stimmung noch besser geklungen hätte als in pythagoreischer.

[1] Grundzüge einer neuen Musiktheorie, Wien 1891.

Ist somit das derzeitige entschiedene Übergewicht der temperirten Stimmung, auch im reinen Vokalgesang, als direkt erwiesen zu betrachten, so drängt sich doch sogleich eine Überlegung anderer Art auf. Die temperirte Stimmung ist bekanntlich unkonsequent, sie steht mit sich selber im Widerspruch. Denn sie verlangt reine Oktaven, temperirte Quinten (die sehr nahe rein sind) und temperirte Terzen. Diese drei Forderungen lassen sich aber garnicht gleichzeitig erfüllen; denn jede temperirte Terz ergiebt durch die Obertöne und Kombinationstöne, welche ebenso reell, wenn auch schwächer sind als die Haupttöne, merklich unreine Quinten und Oktaven. Hierauf beruht, wie Helmholtz zuerst nachgewiesen hat, die physiologische und daher auch die künstlerische Schwäche der temperirten Stimmung. Es ist also nur eine Frage der Praxis, ob die genannten Nebentöne beim Vokalgesang unter Umständen stark genug hervortreten können, um jenen in der temperirten Stimmung begründeten inneren Widerspruch zu Gehör zu bringen. In einem solchen Falle ist zu erwarten, daß die Sänger, die Unreinheit fühlend, dieselbe, wenn auch unwillkürlich, dadurch auszugleichen suchen, daß sie aus der temperirten in die natürliche Stimmung übergehen. Ich habe mich daher zunächst bemüht, die Bedingungen aufzusuchen, die für das Zustandekommen derartiger Erscheinungen möglichst günstig sind.

Vor allen Dingen müssen die verschiedenen Stimmen gut aufeinander hören und sich nach einander richten — Bedingungen, die ohnedies als die ersten Kennzeichen eines tüchtigen Chors angesehen werden. Doch ist mir immer aufgefallen, wie verschieden diese Bedingungen von einem und demselben Chor unter verschiedenen Umständen erfüllt werden. Ein Chor, der für gewöhnlich tadellos rein singt, kann unter ungünstigen Verhältnissen, z. B. bei Müdigkeit, Hitze, Langeweile, zu einer tüchtigen Leistung unfähig sein. Gewöhnlich äußert sich eine derartige Mißstimmung in der Unmöglichkeit, die Töne auf konstanter Höhe zu halten; mehr oder weniger merklich sinkt die Stimmung dann herab, und jeder Versuch in der hier beabsichtigten Richtung würde natürlich resultatlos verlaufen müssen. Unter allen musikalischen Instrumenten ist ja keines nach seiner ganzen Leistungsfähigkeit so innig an die augenblickliche körperliche und geistige Verfassung des Spielers gebunden, wie die menschliche Stimme. Daher weiß ein erfahrener Dirigent die Mitglieder seines Chors nicht allein durch technisch-musikalische, sondern gelegentlich auch durch anderartige, oft selbst persönliche Mittel immer wach und rege zu halten und zu den höchsten Leistungen anzuspornen. Dann besteht das Aushalten eines Tones oder Akkordes nicht in einem passiven Verharren jeder Stimme auf ihrem

einmal eingenommenen Standpunkt, sondern in einem lebendigen, fortwährenden Neuerzeugen des Tones, woran sich alle Stimmen aktiv betheiligen. Jeder Sänger lauscht dabei mit gespanntester Aufmerksamkeit gleichzeitig auf alle Töne, die sein Ohr treffen, und vergleicht fortwährend seinen eigenen mit den übrigen. Wenn sich in einer Stimme, vielleicht in Folge einer Aufforderung des Dirigenten, die geringste Änderung zeigt, müssen, wie durch eine feste, wenn auch unsichtbare, Übertragung, sofort alle anderen Stimmen darauf reagiren. Diese absolut nothwendige Wachsamkeit, ja Aufregung wird in Aufführungen und auch in Hauptproben durch das Bewußtsein von der Bedeutung des Augenblicks gefördert, weshalb dann auch in der Regel reiner gesungen wird.

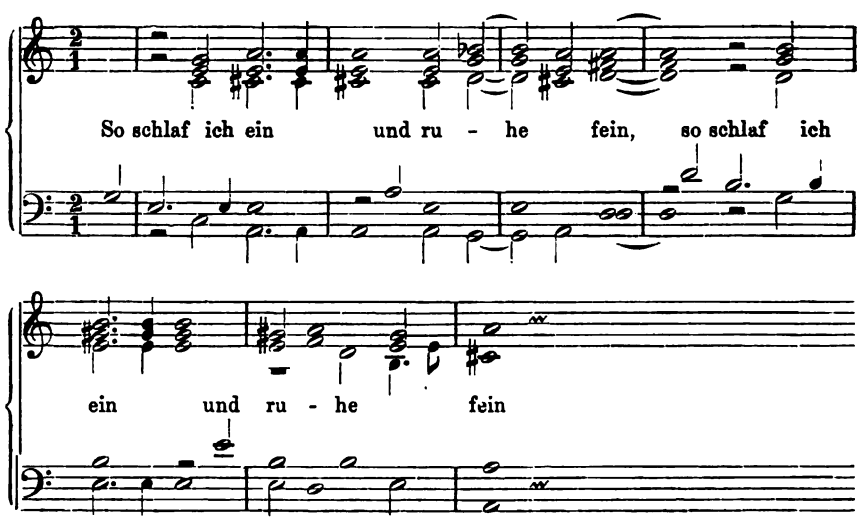
Allerdings ist eine solche Anspannung der Sinne anstrengend und ermüdend, jedoch die Mühe belohnt sich unmittelbar, wenn die Feinheit der erzielten Wirkung ihr entspricht, aber auch nur in diesem Falle. Daher kommt so Viel auf die Reinheit des allerersten Einsatzes an, ja von ihr hängt oft das Gelingen des ganzen Stückes ab. Wenn durch irgend einen Fehler die Stimmen nicht rein einsetzen, wenn z. B. der Chor sich in zwei Parteien spaltet, von denen jede unter sich rein singt, die aber nicht miteinander harmoniren, so giebt es eine Art von Kampf, der sich, besonders in Konzerten, wo nicht abgeklopft werden kann, mitunter Takte lang verfolgen läßt. Nun giebt es aber für den Sänger kein peinlicheres Gefühl, als wenn er in die Lage versetzt ist, zu einem ihm unrein angegebenen Intervall einen dritten Ton anzugeben, z. B. zu einer unreinen Quinte die Terz zu singen. Das Resultat ist dann immer, daß er sein Akkommodationsvermögen so stark in Anspruch nimmt, als er irgend vermag. Damit ist aber der Kampf aufgegeben, eine gewisse Gleichgültigkeit eingetreten, und das Stück nicht mehr zu retten.

Eine weitere wichtige Bedingung, die das Aufeinanderhören der Stimmen begünstigt, ist ferner, daß die Töne jeder Stimme bequem, namentlich nicht zu hoch liegen, und daß mit dem Athem nicht gespart werden muß. Denn je bequemer die Tonbildung erfolgt, um so mehr kann sich die Aufmerksamkeit des Sängers auf die Tonhöhe konzentriren. Daher ist auch für diese Versuche der Chorgesang besser geeignet als der Sologesang, weil im Chor bei lang gehaltenen Tönen der Athem unregelmäßig und ganz nach dem Belieben des Einzelnen erneuert wird. Ferner ist günstig, daß nicht *forte*, sondern *pianissimo* gesungen wird, da man um so weniger auf die Umgebung zu hören pflegt, je stärker man selber singt. Endlich müssen es möglichst konsonante Akkorde sein, und zwar in sehr langsamem

Wechsel, am besten Durdreiklänge in den wohlklingendsten Lagen, weil hier am deutlichsten die Bedingungen der Konsonanz ausgesprochen sind, also auch die Vorzüge der natürlichen Stimmung gegenüber der temperirten am ehesten zum Vorschein kommen müssen.

Es ist mir nun in der That gelungen, durch gelegentliche, unter den angegebenen Umständen angestellte Beobachtungen die gesuchten Erscheinungen in der praktischen Musik in einzelnen, für ihr Zustandekommen besonders günstigen Fällen aufzufinden. Anstatt mehrere Beispiele kürzer zu berühren, will ich lieber einen einzigen derartigen Fall, der an sich allein schon beweiskräftig ist, ausführlich beschreiben.

Der *a cappella*-Chor der königlichen Hochschule für Musik in Berlin, der von seinem Begründer und derzeitigen Dirigenten, Prof. Adolf Schulze, zu ausgezeichneten Leistungen herangebildet worden ist, führte im Winterhalbjahr 1892/93 einige geistliche Gesänge von Heinrich Schütz[1] auf, darunter einen fünfstimmigen Chor, in dem sich folgende *pianissimo* genommene Stelle befindet:

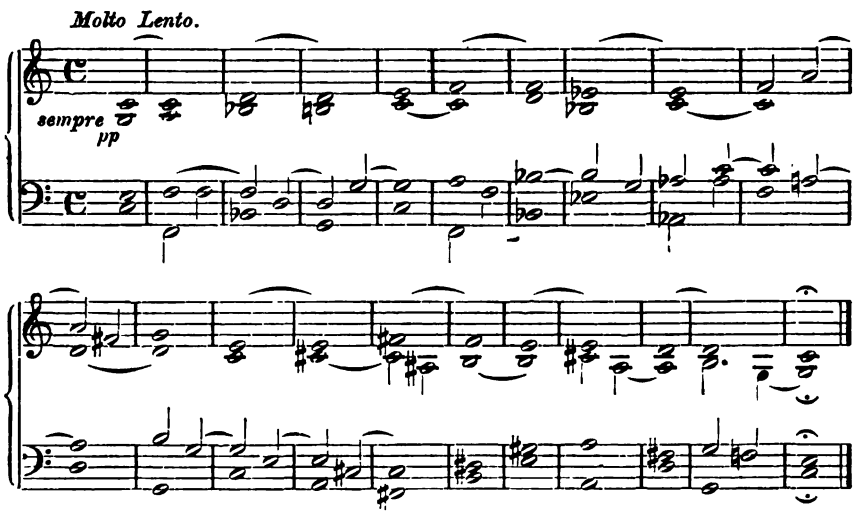


Bei der ersten Probe pausirte das begleitende Klavier nach dem Beginn dieser Stelle, oder wurde wenigstens so schwach, daß man es nicht hörte; als es dann am Schluß wieder einsetzte, war der Chor inzwischen so gesunken, daß der Dirigent abklopfte und die

[1] Sämmtliche Werke, herausgeg. von Philipp Spitta. VIII. Band. 1889.

Stelle mit Klavier wiederholen ließ. Dabei war der Gesang aber keineswegs unrein gewesen, im Gegentheil hatten die konsonanten Dreiklänge in dem zarten *pianissimo* ganz besonders gut geklungen. Diese Erscheinung zeigte sich nicht ein einziges Mal, sondern wiederholte sich in der Folge jedesmal wieder, so daß keine einzige Probe vorüberging, ohne daß der Tenor daran erinnert wurde, das *e* im ersten und das *h* im vierten Takt recht hoch zu nehmen. Denn offenbar liegt es an der großen Terz des Tenors, der sich später der zweite (bez. der erste) Sopran anschließt, und die nachher zur Quinte wird, daß die natürliche Stimmung hier den ganzen Chor um ein Komma hinunterzwingt.

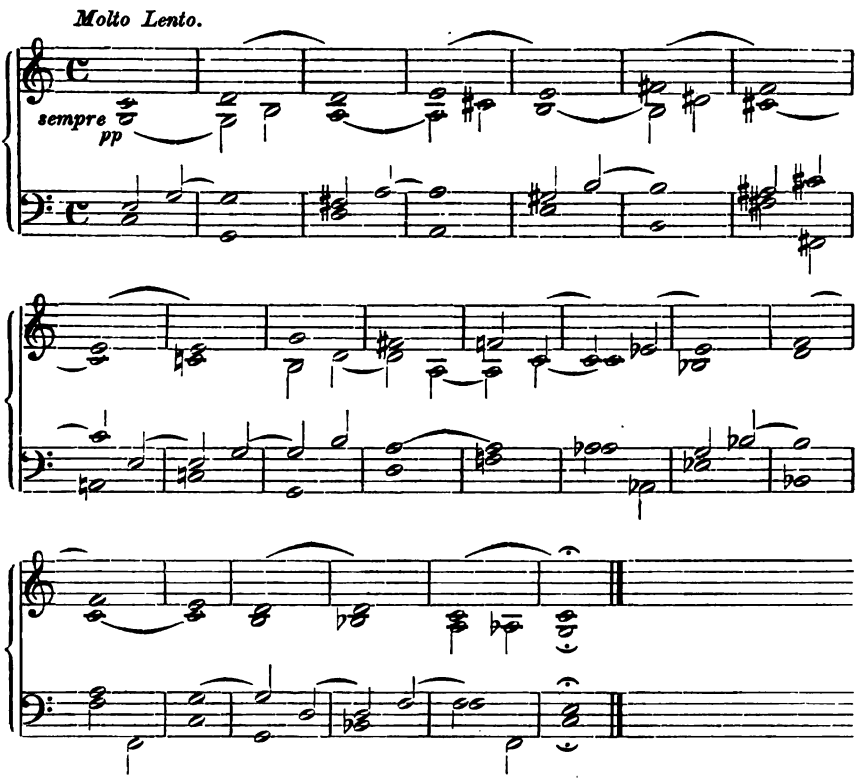
Zur systematischen Untersuchung derselben Frage habe ich nun eine Reihe von Akkordfolgen zusammengestellt, wie sie einzeln leicht einmal in einer Komposition vorkommen können, und welche eine auffällige Wirkung hervorbringen müssen, wenn sie in natürlicher Stimmung gesungen werden. Die folgenden 21 Takte enthalten lauter Durdreiklänge, mit dem Grundton im Bass, je zwei aufeinanderfolgende durch einen gemeinsamen Halteton verbunden. Sie beginnen mit *c*-Dur und endigen in *c*-Dur, ohne daß dazwischen irgend eine enharmonische Vertauschung vorgenommen wird. Der an die temperirte Stimmung gewöhnte Musiker wird also darin keinen Grund zu einer Abweichung nach der einen oder der andern Seite finden.



Dennoch sind die Akkordfolgen so eingerichtet, daß, wenn die Haltetöne auf ihrer Höhe ausgehalten und die Dreiklänge durchweg

in natürlicher Stimmung genommen werden, das Schluß-*c* um 5 syntonische Komma, also über einen temperirten Halbton, tiefer ist als das Anfangs-*c*. Dabei sind die Umstände für die Verstärkung dieses Einflusses möglichst günstig gewählt: Konsonante Intervalle, sehr langsames Tempo, wobei ganz nach Belieben und mitten im Takt geathmet werden muß, nicht hohe Lagen, geringe Tonstärke. Hiermit hat also jeder Dirigent ein einfaches Mittel, um sich von dem praktischen Einfluß der natürlichen Stimmung auf den Gesang seines Chors zu überzeugen, und ich möchte hier an alle Diejenigen, welche sich für diese Frage interessiren, die Bitte richten, den beschriebenen Versuch anzustellen; eine Mittheilung des Ergebnisses, wie es auch lauten möge, würde mich jederzeit zu Dank verpflichten. Es würde ja nur nöthig sein, die Stimmen ausschreiben und sie in einer beliebigen Probe (auf irgend einen Vokal oder Silbe) singen zu lassen. Der Anfangsakkord wird auf dem Klavier angegeben, und der Schlußakkord wieder am Klavier kontrollirt. Dabei sind natürlich alle oben beschriebenen Maßregeln zu beobachten, ferner ist auch darauf zu halten, daß der Satz öfters durchgesungen wird, damit die Stimmen im Treffen der Töne keine Schwierigkeit mehr finden. Denn so lange man damit beschäftigt ist, die Gegend seines eigenen Tones zu suchen, kommt man nicht dazu, den feineren Nüancen seine Aufmersamkeit zuzuwenden. Diese letzteren muß aber der Dirigent den Sängern selbstverständlich ganz überlassen, am Besten wohl, indem er vorher überhaupt kein Wort darüber verliert. Wenn dann am Schluß der Chor wieder auf dem Ausgangs-*c* anlangen sollte, so wäre das ein zwingender Beweis dafür, daß für ihn die natürliche Stimmung auch nicht die geringste praktische Bedeutung hat. Dann wäre es, vom Standpunkt der modernen Kunst betrachtet, lediglich müßige Spekulation, sich noch einen Augenblick länger mit der Theorie der natürlichen Stimmung zu beschäftigen. Aber ich habe nach den oben mitgetheilten Beobachtungen allen Grund zu der Annahme, daß dies meistens nicht der Fall sein wird. Zudem hatten einige mir befreundete musikalische Damen und Herren, denen ich auch an dieser Stelle hierfür meinen herzlichen Dank sage, die Güte, mir die 21 Takte mehrmals vorzusingen, und das Ergebniß war jedesmal ein Sinken um etwa einen halben Ton. Ob dieses Resultat aber ein ganz allgemeines ist, müssen weitere Versuche lehren.

Auch die Gegenprobe habe ich versucht, indem ich die obige Akkordfolge gerade umkehrte, wie in den folgenden 21 Takten dargestellt ist.



In natürlicher Stimmung gesungen, führen diese 21 Takte vom Anfangs-*c* bis zum Schluß-*c* um 5 syntonische Komma hinauf. Die Ausführung erwies sich aber als schwieriger, da die entscheidenden Stellen (besonders im 9., 12. und 13. Takt) zuerst auch nicht annähernd richtig getroffen und erst nach mehrmaligem Üben einigermaßen wohlklingend erhalten wurden. Das schließliche Resultat ergab kein Sinken, aber auch nicht das erwartete Steigen der Tonhöhe. Ohne meine Ansicht hierüber als endgültig hinstellen zu wollen, möchte ich die Ursache dieser Erscheinung in dem Umstande suchen, daß der Sänger, nachdem er, wie gewöhnlich, im temperirten Intervall eingesetzt hat, beim Aushalten des Tones immer eher geneigt ist, etwas in der Tonhöhe nachzulassen, als hinaufzugehen, und daher die dem ersten Verfahren günstigen Chancen leichter benützt. Hierüber müssen aber noch weitere Erfahrungen gesammelt werden.

Immerhin kann nach allem Bisherigen als feststehend betrachtet werden, daß es in der reinen Vokalmusik Fälle giebt, in denen ein

Chor zum Sinken gebracht wird, nicht durch Unreinsingen, was ja auch sehr häufig vorkommt, sondern gerade im Gegentheil durch Reinsingen, nämlich durch die instinktive Berücksichtigung der natürlichen Stimmung. Diese Fälle beweisen, daß die Differenzen der natürlichen und der temperirten Stimmung die in der praktischen Musik zulässigen Schwankungen der Intervalle unter Umständen merklich überschreiten, und stellen daher jeden Dirigenten vor die Aufgabe, sich darüber ein Urtheil zu bilden. Denn durch Ignoriren würde er einmal von den Leistungen seines Chores einen ganz falschen Begriff bekommen, und außerdem, da er sich der wahren Ursache derartiger Erscheinungen nicht bewußt wäre, auch nicht die richtigen Mittel finden können, dieselben abzustellen bez. in richtiger Weise zu verwerthen.

Damit kommen wir nun zu einer Frage, die zwar streng genommen außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung liegt, aber im Zusammenhang dennoch mit einigen Worten berührt werden soll: Wie ist in derartigen Fällen, wie z. B. in der oben citirten Komposition von Schütz zu verfahren? Soll man, um die absolute Tonhöhe nicht aufzugeben, den Chor veranlassen, die Terz im Durdreiklang nicht natürlich, wie das musikalische Gehör es ihm eingiebt, sondern temperirt zu nehmen? oder soll man, jenem nachgebend, auf die konstante Tonika Verzicht leisten? oder soll man endlich, um die Forderungen der natürlichen Stimmung mit dem Festhalten der Tonika zu vereinigen, das Quint-*e* im *a*-Dur-Akkord ein Komma höher nehmen lassen als das Terz-*e* im *c*-Dur-Akkord?

Zu allererst müßte in einer solchen Frage der Komponist vernommen werden: er allein, der durch das Tonstück zu uns redet, hätte das entscheidende Wort zu sprechen. Wenn aber, wie in dem vorliegenden Falle, diese Instanz nicht mehr zugänglich ist, so müssen andere Erwägungen eintreten, und hier kann nicht genug betont werden, daß die letzte, oberste Entscheidung einzig und allein von der Rücksicht auf die künstlerische Wirkung ausgehen darf. Denn die Kunst findet ihre Begründung in sich selbst, und kein theoretisches System der Musik, wäre es noch so logisch begründet und konsequent durchgeführt, ist im Stande, alle Forderungen der zugleich mit dem menschlichen Geiste ewig wechselnden Kunst ein für alle Mal zu fixiren. In dieser Beziehung hat das natürliche System durchaus keinen Vorzug vor dem temperirten, und es ist daher auch durch Nichts gerechtfertigt, bekannte Kompositionen ohne Weiteres in natürliche Stimmung zu übertragen.

Damit wird allerdings die Möglichkeit einer allgemeinen Beantwortung der aufgeworfenen Frage aufgehoben; aber in speciellen

Fällen, so in dem vorliegenden, wird doch eine bestimmte Antwort gefunden werden können. Zunächst dürfte sich die dritte der genannten Möglichkeiten, das Quint-*e* anders zu nehmen als das Terz-*e*, aus dem Grunde verbieten, weil eine kommatische Verschiebung an und für sich immer auffallend und im Sinne einer Dissonanz wirkt (vgl. S. 427) und der Komponist einen solchen Effekt an dieser harmonischen Stelle ganz gewiß nicht beabsichtigt hat. Aber auch die temperirte Terz würde nach meiner Auffassung im Widerspruch stehen mit dem Eindruck der himmlischen Ruhe und Harmonie, welchen die Komposition offenbar gerade hier zum Ausdruck bringen will, entsprechend den Textesworten: »So schlaf ich ein und ruhe fein«. Man sollte hier auch den Umstand nicht unterschätzen, daß der Chor, ganz sich selbst überlassen, wie oben geschildert wurde, thatsächlich zur natürlichen Terz herabsinkt, seiner anerzogenen Gewohnheit zum Trotz, und dadurch gerade den Beweis liefert, daß dem unbefangenen musikalischen Gefühl, das ebenso auch beim Hörer vorhanden sein wird, ein Nachlassen der Spannung; ein sanftes Hinabgleiten in eine neue Welt von Tönen, hier am besten zusagt. Allerdings überschreitet eine solche Modulation die Grenzen der schulmäßig zulässigen Intervalle; aber was liegt daran? Die Schule muß sich doch nach der Kunst richten, nicht umgekehrt. Es handelt sich eben hier um etwas Neues, um eine Bereicherung der für gewöhnlich gebräuchlichen Ausdrucksmittel. Für denjenigen, der das Bedürfniß nach der Rückkehr zur absoluten Tonika hat, bietet sich an irgend einer der folgenden Stellen, namentlich bei Dissonanzen, leicht einmal eine Gelegenheit, wieder in die Höhe zu steigen. Aber gerade an dieser Stelle wäre das nivellirende Festhalten an der temperirten Stimmung eine Verflachung des Ausdrucks. Die Hauptwirkung des ganzen Stückes beruht auf dem Gegensatz zwischen der geschilderten seligen Ruhe und den folgenden bewegten Kampfesstellen: »es ist ja doch kein Andrer nicht, der für uns könnte streiten«. Wenn der natürlichen Stimmung öfters nachgesagt wird, sie sei farblos, leer, nichtssagend, so ist an dieser Komposition zu ersehen, daß unter Umständen gerade sie, durch den Gegensatz der Konsonanzen und Dissonanzen, charakteristischer wirkt als die temperirte Stimmung, bei der dieser Gegensatz von geringerer Bedeutung ist.

V.

Zum Schlusse mögen die Hauptergebnisse der vorliegenden Untersuchung noch einmal kurz zusammengefaßt werden.

Die moderne Vokalmusik bedient sich fast durchweg, auch in konsonanten Durdreiklängen, der temperirten Stimmung. Ermöglicht

wird dieser Umstand durch das Akkommodationsvermögen, zur Wirklichkeit wird er durch die Gewöhnung unseres Gehörs an die temperirten Intervalle.

Dagegen giebt es einige bestimmt charakterisirte Fälle, in denen ein praktischer Einfluß der natürlichen Stimmung thatsächlich nachweisbar ist. Jedem Dirigenten eines *a cappella*-Chors ist ein einfaches Mittel gegeben, um sich von dem Grad dieses Einflusses bei seinem eigenen Chor zu überzeugen. In jedem solchen Falle entsteht die praktische Frage, welche Stimmung in der Aufführung der Komposition zur Anwendung kommen soll. Hat der Komponist selber darüber keine Vorschrift erlassen, so kann die Frage nur vom ästhetischen Standpunkt aus entschieden werden.

Ob die natürliche Stimmung künftig einmal eine bedeutendere Rolle in der Musik zu spielen berufen ist, als jetzt, vermag heute Niemand zu sagen. Sicher ist nur das Eine, daß dies nur dann geschehen wird, wenn ein Genius ersteht, der in der Sprache der natürlichen Stimmung mehr zu sagen weiß, als in irgend einer anderen; ihm würde gewiß kein principielles Bedenken Stand halten.

Berlin, Oktober 1893.

Kritiken und Referate.

Johann Ev. Engl, Festschrift zur Mozart-Centenarfeier in Salzburg am 15., 16. und 17. Juli 1891. Salzburg, Dieter. 1891. 8. 123 S.

Adolf Buff, Mozart's Augsburger Vorfahren. Zum 5. Dezember 1891. Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. XVIII. Jahrgang. 1891. 8. 36 S.

Otto Jahn, W. A. Mozart. Dritte Auflage. Bearbeitet und ergänzt von Hermann Deiters. Erster Theil. 1889. XLIV und 853 S. Mit drei Bildnissen und vier Facsimiles. Zweiter Theil. 1891. XI und 888 S. Mit zwei Bildnissen und 10 Notenbeilagen. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Rudolf Freiherr Procházka, Mozart in Prag. Zum hundertjährigen Gedächtniß seines Todes. Prag, Dominicus. 1892. VI und 236 S. 8.

Die Mozart-Centenarfeier hat die Herausgabe einer Anzahl großer und kleiner Bücher und Abhandlungen veranlaßt, aus welcher die obengenannten hier einer kurzen Besprechung unterzogen werden sollen. Sie kommt verspätet aber nicht zu spät, da der Inhalt jener Schriften dauernden Werth hat, oder doch haben möchte.

Jahn's Biographie erschien zuerst 1856—1859 in vier Bänden, die zweite Auflage, die der Verfasser noch selbst besorgen konnte, 1867 in zwei Bänden. Nach zwanzig Jahren zeigte sich die Nothwendigkeit, eine dritte Auflage zu veranstalten. Indem diese vor zwei Jahren zur Vollendung gebracht worden ist, schließen die Jahre 1856 und 1891 — jenes die hundertjährige Wiederkehr des Geburtsjahres, dieses des Todesjahres Mozart's bezeichnend — die bisherigen Schicksale des Jahn'schen Werkes ein, von dem wir alle wissen, was es der Musikwissenschaft unseres Jahrhunderts bedeutet.

Ob es räthlich ist, eine wissenschaftliche Leistung, die zugleich den Werth eines Kunstwerks beanspruchen darf, fremder Hand zur Nachbesserung zu überlassen, ist eine Frage, die nicht grundsätzlich, sondern nur von Fall zu Fall beantwortet werden kann. Ich werfe sie nicht auf, weil ich im geringsten zweifelhaft wäre, daß sie Jahn's »Mozart« gegenüber zu bejahen war, sondern weil sich dadurch, daß sie überhaupt gestellt werden kann, am einfachsten das Verhältniß enthüllt, dem es gilt, gerecht zu werden. Thatsächliche Berichtigungen haben auch Änderungen in der Darstellung zur Folge, und durch sie kann der Charakter des Ganzen Beeinträchtigung erleiden. Das Beethoven-Buch von Marx, dessen Werth man mit Unrecht gering schätzt, hat in seinen späteren, durch Gustav Behncke besorgten Auflagen solche Berichtigungen in weitem Umfange erfahren. Es ist

dadurch mit dem jeweiligen Stande der fortschreitenden Beethoven-Forschung in Einklang gebracht worden. Aber um sich über Thatsachen aus Beethoven's Leben Belehrung zu holen, wird jetzt ebenso wenig wie früher jemand nach dem Buche greifen, und Zweck und Anlage desselben ist durch die nöthig erachtete stärkere Betonung des Thatsächlichen verdunkelt und verändert worden. Einfacher Abdruck der zweiten Auflage wäre hier vorzuziehen gewesen. Was nun aber der Mozart-Biographie von Jahn ihren hohen Rang in der Musik-Litteratur anweist, ist zumeist die vollkommene Harmonie, in welche die Ergebnisse umfassender und eindringender biographischer Forschung mit der verständnißtiefen Würdigung von Mozart's Werken und Künstlerthum gebracht sind. Dies Buch ist Kunstwerk und Nachschlagebuch zugleich. Nach allen Seiten des Wissens hin gewährt es die vollständigste Auskunft. Es ist Pflicht, ihm diesen Vorzug dauernd zu erhalten. Da es aber in seiner Totalität schon etwas abschließendes und nicht zu übertreffendes ist, nachdem Jahn selbst noch in der zweiten Auflage die erforderlichen theilweisen Umformungen hatte eintreten lassen, kann sich, was nach zwanzig Jahren etwa nachzubessern war, auch immer nur auf Einzelheiten beziehen.

Damit wird nicht gemeint, daß die Arbeit des neuen Herausgebers nun eine leichte gewesen wäre. Sie erforderte, sollte sie die Leser befriedigen, Durcharbeitung der gesammten neueren Mozart-Litteratur, Beherrschung des Stoffes, innige Vertrautheit mit Jahn's Buche und Jahn's wissenschaftlicher und schriftstellerischer Eigenart. Sie erforderte vor allem Entsagung und uneigennützige Liebe zur Sache. In keinem Punkte konnte der Herausgeber sich selbst geltend machen, überall mußte er vielmehr suchen, hinter dem Original zu verschwinden. An die Lösung einer solchen Aufgabe jahrelange Arbeit zu setzen, will etwas heißen, und ist sie zweckgemäß zu Ende gebracht, so verdient der Herausgeber doppelten Dank. Diesen Dank an Hermann Deiters gelangen zu lassen, ihm auszusprechen, daß unseres Erachtens keiner gefunden werden konnte, dessen Gewissenhaftigkeit und Begabung sich an diesem härtesten Prüfstein glänzender zu bewähren vermochte, ist der einzige Zweck dieser Anzeige. Auf Einzelheiten gehe ich nicht ein; wo die ganze Arbeit im Zusammentragen und Einarbeiten von Einzelheiten besteht, hat der Beurtheiler viel mehr die Pflicht, ihren Gesammtwerth hervorzuheben.

Die Schriften von Engl und Buff konnte Deiters noch benutzen, und damit dürfte ihr Hauptzweck erfüllt sein. Große Ausbeute gewähren sie nicht. Engl behandelt in drei Abschnitten: Die Mozart-Familien in Augsburg, Salzburg und Wien, Drei bis 1890 ungedruckt gebliebene Briefe W. A. Mozart's aus der letzten Lebenszeit, Das Requiem und die Requiemfrage. Aber der geringste Theil seiner Mittheilungen ist neu oder original. Betreffs der Augsburger Mozarte stützt er sich auf die Forschungen Buffs; dieser hat sie aber etwas später in der obengenannten Abhandlung mit dankenswerther archivarischer Genauigkeit in berichtigter und erweiterter Form selbst vorgelegt und dadurch Engl überflüssig gemacht. Die angeblich unveröffentlichen drei Briefe stehen seit 1880 in Nottebohm's »Mozartiana« auf S. 42, 31 und 72 zu lesen. Solche Unkenntniß überschreitet doch das Maß des Verzeihlichen. Überhaupt wimmelt Engl's Buch von kleinen und groben Fehlern, von Flüchtigkeiten und Lässigkeiten aller Art. Man liest z. B. S. 42 Folgendes: »Den Anfang sollten die Klavierconcerte in Gmoll und Esdur (Op. 478 und 779) im Juli und 16. Oktober 1785 machen«. Es wird nicht leicht sein, mehr Verkehrtheiten in einen einzigen mangelhaft stilisirten Satz zusammenzuhäufen. Daß es ein Gmoll-Klavierconcert von Mozart nicht giebt, sollte jeder wissen, der über Mozart schreibt. Es muß also 1) statt »Klavierconcerte« heißen: »Klavierquartette«; 2) ist Niemand berechtigt, die fortlaufenden Nummern des Köchel'schen

Katalogs als Mozart'sche Opuszahlen aufzufassen; 3) muß statt 779 stehen 493; 4) können die saloppen Datirungen »im Juli und 16. Oktober 1785« in obigem Zusammenhange entweder so verstanden werden, daß sie die Publikationstermine Hofmeister's, oder daß sie die Entstehungszeit der Kompositionen bedeuten. Hat der Leser sich für letzteres entschieden, so wird er nicht anders meinen, als daß das erstere Datum auf das Gmoll-, das letztere auf das Es dur-Quartett gehen soll; sie sind aber beide auf das Gmoll-Quartett zu beziehen und von Engl mit unbegreiflicher Flüchtigkeit aus Köchel abgeschrieben. Der dritte der Briefe ist an zwei auf einander folgenden Tagen verfaßt, und den zweiten dieser Tage hat Mozart selbst als »Samstag den 8.« bezeichnet; natürlich ist Oktober 1791 gemeint, da es sich um eine der ersten »Zauberflöten«-Aufführungen handelt. Wenn nun der 8. Oktober ein Samstag gewesen ist, so muß der 16. Oktober ein Sonntag und der 14. ein Freitag gewesen sein. Dennoch verlegt Engl S. 56 einen »Samstag«-Brief Mozart's auf den 16. Oktober, und korrigirt S. 51 Mozart's eigne Angabe, der am 14. Oktober schreibt: »Gestern Donnerstag den 13.« in »Freitag den 13.«. Aber es ist gegenüber der Beschaffenheit der ganzen Arbeit zwecklos, sich bei einzelnen Fällen aufzuhalten. Fassen wir unsere Ausstellungen in den Wunsch zusammen, daß derartige Festschriften nicht wieder geschrieben werden möchten. Über die Requiemfrage sollte jetzt keiner mehr das Wort nehmen, der nicht ganz neue Aufschlüsse zu geben hat. Gustav Pressel glaubte dazu im Stande zu sein, und seinen gründlichen Untersuchungen sind wir ihrer Zeit mit Interesse gefolgt. Diese aber ohne Kritik zum zweiten Male zum Abdruck zu bringen, wie Engl in seinem dritten Abschnitte thut, ist überflüssig. Deiters verhält sich ihnen gegenüber vorsichtig zurückhaltend und stellt eine ausführliche Prüfung der Ergebnisse Pressel's in Aussicht. Möchte er uns damit nicht zu lange warten lassen!

Das Buch Procházka's ist nach der Ausgabe des zweiten Bandes der Jahnschen Biographie erschienen. Deiters konnte von ihm keinen Gebrauch mehr machen; umgekehrt hat Procházka vorsichtig gewartet, um jene Publikation noch für seine Zwecke zu nutzen. Der Eindruck, den wir beim Lesen des Buches hatten, war anfänglich kein günstiger. Außer den vielen Druckfehlern, Austriacismen und andern stilistischen Unreinheiten störte uns jene stark auftragende Feuilleton-Phrase, die Mißtrauen gegen die sachliche Zuverlässigkeit der Forschung erregt. Allmählich aber trat dieser erste Eindruck zurück, als wir uns von der Sorgfalt und Liebe überzeugten, mit welcher der Verfasser alles zuhauf getragen hat, was mit Mozart's Beziehungen zu Prag zusammenhängt. Wäre allein dies schon löblich, so wächst die Anerkennung, wenn man gewahr wird, wie vielerlei Neues das Buch bringt. Freilich ist dieses dem Verfasser großentheils durch die ergiebige Beihülfe Schebek's dargeboten worden. Aber er hat sich die eigne Arbeit deshalb nicht leicht gemacht, sondern nach allen Seiten hin selbst geforscht und seine Quellen auf ihren Werth gewissenhaft geprüft. Daß das Buch eine starke lokalpatriotische Färbung hat, ist ganz in der Ordnung: Prag kann in der That stolz darauf sein, Mozart in seiner vollen Größe zuerst erkannt und hierin Wien weit hinter sich gelassen zu haben. Um Mozart's willen folgen wir auch dem Verfasser gern in weitläufige Einzeluntersuchungen, wie z. B., ob sich die Geschichte von der späten Vollendung der »Don Juan«-Ouverture und deren praktischen Folgen auf die Generalprobe bezieht, oder die Aufführung selbst, ob das für den Harfenisten Häusler komponirte Stückchen in das Frühjahr 1787 oder den Sommer 1791 zu setzen sei. Die Schilderung von Mozart's Beziehungen zu Franz und Josepha Duschek ist werthvoll, und die Bemühung, Josepha's Bild von den Flecken zu reinigen, mit denen es der allezeit geschäftige Klatsch bespritzt hat, anerkennenswerth. Hätte der Verfasser diesem nur nicht neue Nahrung gegeben durch seine

Untersuchungen über den Grad der Intimität, die zwischen Mozart und Josepha bestanden habe. Solche Dinge, über die man — vollends nach hundert Jahren — garnichts sicheres wissen kann, sollten alle ernsthaften Schriftsteller in stillschweigender Übereinkunft auf sich beruhen lassen. Lebhaft wird man von der Beschreibung der »Bertramka«, des Duschek'schen Landhauses, angezogen; die Genauigkeit, mit der wir die Örtlichkeit kennen lernen, wo Mozart den größten Theil des »Don Juan« schrieb, sein Wohnzimmer, den Garten, den Ruheplatz am Brunnen, weckt ein anheimelndes Gefühl, dem man sich gern überläßt. Hübsche Zinkdrucke vervollständigen die Anschaulichkeit.

Ich möchte die kleine Anzeige nicht ohne einen bescheidenen Beitrag von meiner Seite schließen. In einem besonderen Kapitel behandelt Procházka die »zweite Handschrift« der »Don Juan«-Partitur, d. h. die im Jahre 1787 in Prag vom Autograph genommene Abschrift, nach welcher Mozart, wenn auch wohl nicht die ersten Aufführungen der Oper, so doch die am 2. September 1791 veranstaltete dirigirt haben wird. Ein Brief Dionys Weber's vom 18. April 1829 wird mitgetheilt, der sich auf diese Partitur bezieht. Der ungenannte Adressat hatte gewünscht, sie kennen zu lernen, und erhält durch Weber's Vermittlung unter obigem Datum den ersten Akt. Als er nun unter dem 29. April das Manuskript zurücksendet, merkt er dies auf dem Briefe an und fügt die Chiffre »Dr. Fst.« hinzu. Wer unter ihr verborgen sei, hat Procházka nicht gewußt. Es ist ein Dr. Feuerstein aus Pirna, seiner Zeit ein eifriger Autographensammler, der auch in der Geschichte der Manuskripte Seb. Bach's eine gewisse Rolle spielt (J. S. Bach II, S. 822). Wie er mit Pölchau in Verbindung stand, so hatte er auch wohl zu Mozart's Wittwe Beziehungen angeknüpft, um durch sie ein Autograph Mozart's für seine Sammlung zu erhalten. Durch seine Vermittlung scheint es alsdann geschehen zu sein, daß Constanze dem Dionys Weber ein Exemplar des »Don Juan« — vielleicht einen in Mozart's Händen gewesenen Klavierauszug — zum Geschenk machte. So versuche ich mir den letzten Satz des Briefes zu deuten.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Ferdinand Praeger, Wagner, wie ich ihn kannte. Aus dem Englischen übersetzt vom Verfasser. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1892. 8. 366 S.

Wer den in den letzten beiden Jahren besonders reichlich ausgefallenen Zuwachs der Wagnerlitteratur überblickt, wird mit Genugthuung bemerken, daß auf diesem Gebiet ein ruhigerer Ton Platz zu greifen beginnt und daß sich Leistungen von wissenschaftlichem Werthe einfinden. In erster Linie verdient die gründliche und groß angelegte Darstellung diese Anerkennung, welche Hugo Dinger von »Wagner's geistiger Entwicklung« gegeben hat. Ihr darf man Chamberlain's Studie über »Das Drama Rich. Wagner's« anschließen, mit gewissen Einschränkungen auch die kleine Biographie des Künstlers, welche Franz Muncker als 26. Band der Bayerischen Bibliothek veröffentlicht hat. Aus einem anderen Grunde muß den beachtenswerthen Stücken der neusten Wagnerlitteratur auch die hier angezeigte Schrift Praeger's beigezählt werden.

F. Praeger (geb. 1815 zu Leipzig, gest. 1891 zu London) ist ein alter Mitarbeiter von Schumann's »Neuer Zeitschrift f. M.« Er vertrat dort mit Theodor Hagen in den vierziger Jahren als Korrespondent jene pessimistische, zuerst nur mit der Kunst, dann mit der ganzen Kultur, mit der Gesellschaftsordnung, mit Gott und Welt zerfallene und hadernde Minderheit der deutschen Musiker, deren

Geist und Ziele später den vollständigsten Ausdruck in Rich. Wagner's »Kunst und Revolution« fanden. Praeger gewann unter den wohlthätig ernüchternden Einflüssen des englischen Lebens zur rechten Zeit das innere Gleichgewicht wieder, erlangte in London, wohin er schon im Jahre 1834 verzogen war, eine behäbige Existenz als Musiklehrer, machte sich als Komponist (»Praegeralbum«) bekannt und als Schriftsteller um die sogenannte »Zukunftsmusik« verdient.

Seine Hauptleistung in letzter Eigenschaft ist das vorliegende Buch über »Wagner, wie ich ihn kannte«. Aus persönlichem Umgang geschöpfte Mittheilungen über Wagner besitzen wir verhältnißmäßig nicht viele. Es muß daher jedes Werk willkommen geheißen werden, das nach dieser Seite hin ergänzend eintritt. Wir haben dabei als Muster für solche Veröffentlichungen H. v. Wolzogen's »Erinnerungen an Wagner« im Auge. Praeger versuchte mehr zu geben, nichts Geringeres als eine ganze Biographie. Wahrscheinlich kam ihm dazu der Antrieb von außen. Einzelne Kapitel seines Buches tragen den Stempel ihrer Entstehung als Zeitungsaufsätze an der Stirn; Widersprüche, Wiederholungen und Flüchtigkeiten zeigen die Eile, mit der der Verfasser zuweilen schrieb. Mit der Disposition machte er es sich sehr leicht. Er folgte einfach der bekannten Wagnerbiographie Glasenapp's aus dem Jahre 1876. Folgte ist zu wenig gesagt: er schrieb ruhig ab — leider ohne seinen Autor zu nennen — und ergänzte und korrigirte an den Punkten, wo er selbst besser unterrichtet war oder zu sein glaubte. Ohne Arg übernahm er so auch eine Menge erstaunlicher Mittheilungen Glasenapp's, die einer strengen Nachprüfung bedürfen. So z. B. die (allerdings von einem Briefe Wagner's an Nietzsche abgeleitete) Behauptung, daß Wagner auf der Kreuzschule in Dresden tief in die Sprache und die Litteratur der Griechen eingedrungen sei, daß sich an der in dieser Anstalt herrschenden Begeisterung für den ehemaligen Kreuzschüler Theodor Körner sein deutsch nationaler Sinn entzündet habe. Aber nicht bloß die Thatsachen erzählt Praeger seiner Vorlage nach, sondern er macht auch die Begründungen und die geistreichen Verknüpfungen Glasenapp's zu seinen eigenen. Dabei geräth dann oft ein im Original sinniger Gedanke an eine ganz falsche Stelle. Wie in aller Welt, fragt sich der Leser, kommt die vielbesprochene Sinfonie Wagner's aus dem Jahre 1833 in einen Zusammenhang mit der französischen Julirevolution? Rein durch das Ungeschick des Kompilators, der vorher von dem Text Glasenapp's abgewichen war, aber sich das Fettauge, mit dem das Kapitel schließt, nicht entgehen lassen wollte.

Viel bedenklicher ist es, daß in dem Buche Stellen vorkommen, die die Glaubwürdigkeit des Verfassers überhaupt in Frage stellen. Bei seiner Umwandlung aus dem deutschen Stürmer und Nebelkopf in den praktischen Engländer hat Praeger auch eine ungesunde Neigung sich aufzuspielen in sich aufgenommen. Er flunkert und ändert Daten, die inzwischen durch den Briefwechsel Wagner's mit Liszt und Uhlig festgestellt sind, um sich selbst in Positur zu stellen. Praeger's Eitelkeit geht so weit, daß er seinen Vater, der unter Bondini und Küstner in Leipzig Musikdirektor am Theater war, zum »Dirigenten der berühmten Gewandhauskonzerte« und zum Vorgänger Mendelssohn's macht. In einem solchen Falle ist die Annahme eines bloßen Irrthums ausgeschlossen. Das weiß doch ein Sohn gewiß, was sein Vater gewesen ist. Aus derselben Großthuerei Praeger's erklärt es sich auch, daß er eine bestimmte Angabe über den Beginn seiner persönlichen Bekanntschaft mit Wagner umgeht. Dieser Punkt ist absichtlich und künstlich ins Dunkel gehüllt. Mehr noch: aus der Einleitung werden die meisten Leser den Eindruck gewinnen, daß es sich um eine Freundschaft zwischen den beiden Männern handelt, die bis in die Kinderjahre zurückreicht.

Sie waren allerdings beide geborene Leipziger und nur zwei Jahre

auseinander. Aber allem Anschein nach haben sie sich erst im Jahre 1855 persönlich kennen gelernt, als Wagner nach London kam, um die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft zu dirigiren. Wagnerianer war allerdings Praeger von vornherein seinem ganzen Naturell nach. Bereits 1843 trat er in Zeitungsartikeln für die Werke des damaligen Dresdner Kapellmeisters ein und dafür, daß er ein leidenschaftlicher Parteigänger wurde, sorgte der unglückliche August Röckel durch fleißige Briefe nach London. Diese Röckel'schen Briefe bilden einen Haupttheil des Praeger'schen Buches. Sie haben Glasenapp augenscheinlich nicht zur Verfügung gestanden. Aus ihnen und aus mündlichen Mittheilungen von Röckel's Freunden und Verwandten hat Praeger eine Reihe von Zügen geschöpft, die Wagner's Verhältnisse in der Dresdner Zeit schärfer beleuchten. Aber daß auch hier Vorsicht und Kritik geboten ist, beweist der Abschnitt, in welchem Praeger Wagner's Theilnahme am Maiaufstand auf Grund dieser Röckel'schen Mittheilungen darstellt. Diese Darstellung ist inzwischen bereits widerlegt, nämlich von Hugo Dinger in dem vorhin genannten Werke. Durch seine aktenmäßigen Untersuchungen ist diese Frage endgültig erledigt und zwar in einer Weise, die zwischen der Schönfärberei Glasenapp's und der Schwarzfärberei von Röckel und Praeger die Mitte hält. Am stärksten tritt aus den Röckel'schen Briefen die Thatsache hervor, daß Wagner in Dresden von Freunden umgeben war, die beständig Öl ins Feuer gossen und den hitzigen Künstler nahezu in einen Verfolgungswahn trieben, in dem er ringsum nur egoistisch interessierte Gegner und Verschwörungen erblickte. Auch einer Künstlernatur wie Felix Mendelssohn wurde in diesem eingebildeten Intrigantentreiben eine leitende Rolle zugewiesen. Und Praeger hat dieser Zumuthung gegenüber kein Wort des Erstaunens oder Bedauerns!

Da Praeger bei der Schilderung von Wagner's Dresdner Zeit getreu nach Glasenapp die Wagner'sche Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie zu einem geschichtlichen Ereigniß macht, so sei bei dieser Gelegenheit einmal auf Otto Nicolai's eben veröffentlichte Tagebücher verwiesen. Da schreibt S. 132 der Komponist der »Lustigen Weiber« von einer Wiener Aufführung der »Neunten«, die ziemlich gleichzeitig mit der Dresdner stattgefunden haben muß und ihr an Sorgfalt der Vorbereitung nicht nachgestanden zu haben scheint. Nicolai hielt dreizehn Proben dazu. Wagner's Verdienste um die Klassiker in allen Ehren — aber es haben jederzeit hinter den Bergen auch Leute gewohnt. Die Unwissenheit, die das Heil der deutschen Kunst auf zwei Augen setzen will, werden wir wohl niemals ganz los. Heute schreien sie »Wagner«, morgen »Bülow«. Schlimm ist's nur, wenn diese lärmende, einseitige Banausenschaft zur Führung in den öffentlichen Kunstangelegenheiten gelangt.

Den Zeitpunkt, von dem an zwischen Wagner und Praeger ein unmittelbarer Verkehr nachweisbar wird, bildet das Jahr 1855. Während seines Londoner Aufenthaltes war Wagner der Gast Praeger's, der das Engagement an der *Philharmonic society* — nach seiner Aussage — hauptsächlich vermittelt hatte. Nach der Rückkehr in die Schweiz schreibt Wagner seinem Londoner Wirth häufig Briefe, im nächsten Jahre sucht ihn Praeger in Zürich auf, später folgt er Einladungen nach Paris, München, Luzern. Diese Besuche und die dazwischen fallenden Briefe des Dichterkomponisten bilden den Inhalt der letzten sechs Kapitel und geben dem Buche Berechtigung und einen gewissen Werth. Glasenapp wird von da an entbehrlich; es genügen wenige verbindende Worte.

Was nun Praeger in diesen persönlichen Erinnerungen vorzulegen hat, sind Beobachtungen und Ergebnisse, in denen die Kunst Wagner's eine untergeordnete Rolle spielt, die aber den Menschen in Wagner und die Eigenart seiner Natur Vielen näher zu bringen geeignet sind. So wie er sich hier im ungezwungenen

Verkehr, in der Häuslichkeit, im Freundeskreise, im trauten Gespräch dem Verfasser gezeigt hat, so haben ihn schon Glasenapp, Wolzogen und Andere geschildert. Aber Praeger besitzt den den englischen Biographen eignen Sinn für das Anekdotische und Pragmatische und das Talent, das Beobachtete in lebensvollen Skizzen wiederzugeben. Praeger's Wagnerporträt gleicht dem Händelbilde des Mainwaring darin, daß das Genie vor dem Bürgersmann zurücktritt. Die Originalität der ganzen Persönlichkeit, die Kühnheit seiner Natur, die Rücksichtslosigkeit und Heftigkeit seines Charakters, die den Wagner der Öffentlichkeit kennzeichnen, erfahren eine liebenswürdige Ergänzung durch Züge aus der Intimität, Züge von Herzensgüte und naiver Kindlichkeit, die manche Fernstehende überraschen werden.

Das Hauptverdienst, das sich Praeger um die Biographie Wagner's erworben hat, ist, daß er der ersten Gattin des Dichterkomponisten Gerechtigkeit widerfahren läßt. Daß eine Frau, die Jahrzehnte der Entbehrung und der bittersten Noth mit ihrem Manne getheilt hat, nicht so unbedeutend sein kann, wie sie uns von einzelnen Biographen geschildert worden ist, mußte man sich von vornherein sagen. Um so erfreulicher ist es, dies von einem Augenzeugen ins Einzelne bestätigt und nachgewiesen zu sehen. Das dämonische Element, das dennoch zur Trennung des Ehepaars führte, verfolgt Praeger nicht, wie es überhaupt nicht seine Sache ist, in die Tiefe zu gehen. Wir wiederholen aber nochmals, daß das Buch trotzdem Beachtung verdient.

Leipzig. **Hermann Kretzschmar.**

Nachschrift. Diese Anzeige war gedruckt, als die Bayreuther Blätter (im 7. Stück) eine 39 Seiten lange Kritik des Praeger'schen Buches brachten, die seine schon hier stark bemängelten Seiten, Glaubwürdigkeit und Methode, noch viel weiter bloßstellt. Ihr Verfasser, H. S. Chamberlain, weist auf Grund eingehender Vergleiche zwischen der englischen und der deutschen Ausgabe des Buches nach, daß Praeger mit den Originalbriefen Wagner's mindestens sehr frei umgegangen ist und glaubt, daß Briefe Röckel's an P. überhaupt nicht existirt haben. Diese zweite schwere Beschuldigung ist nicht ganz einwandsfrei. Aber selbst wenn sie das wäre, würden wir doch das Gesammturtheil der vorstehenden Anzeige gegen Chamberlain aufrecht halten müssen, der das Praeger'sche Buch für schlechterdings werthlos und für rein scandalös erklärt. Ch. irrt, wenn er Praeger für einen Feind Wagner's hält. Das verbieten die Antecedentien des Mannes ebenso wie der Ton seines Buches und dessen ganz zweifellos wohlgemeinte Absicht. Praeger hat ja nicht für Bayreuth, sondern für das große englische Publicum seiner Zeit geschrieben. Es kommt hinzu, daß nach allen Abzügen, die wir an Praeger's Wahrhaftigkeit, Charakter, Begabung und Bildung machen müssen, noch eine Summe von anekdotischen Mittheilungen übrig bleibt, die nur aus persönlicher Bekanntschaft und aus intimen Quellen geschöpft sein können.

H. K.

Kleine Mittheilungen.

1.

Besuch eines Engländers bei *J. S. Bach* im Jahre 1749.

Sir John Hawkins widmet in seiner Geschichte der Musik Bach nur wenige, aber durchaus anerkennende Zeilen und beschließt dieselben mit einem Bach'schen Tonsatz, bestehend aus Aria und zwei Variationen. Hawkins sagt dabei nur: »Die folgende Komposition ist unter seinen Klavierstücken.« Solches ist auch der

Fall; die »Aria« bildet das Thema im 4. Theil der Klavier-Übung, und die beiden Variationen nehmen in der Reihe der 30 Veränderungen, die Bach über dieses Thema schrieb, die neunte und zehnte Stelle ein. Auch findet man bei Hawkins einen genauen Abdruck der von Bach veranstalteten Ausgabe, einige Vorschläge und Manieren abgerechnet. Man wird hiernach glauben müssen, Hawkins habe diese drei Stücke aus Bach's Drucke zusammen gestellt. Aber solches war nicht der Fall; ein Freund übergab ihm die drei Sätze, so wie er sie gedruckt hat.

In einem Katalog antiquarischer Musik von W. Reeves in London, 1893, wird ausgeboten:

»Bach (J. S.), An Aria with 2 Var. for the Harpsichord or Organ, 3 pages. 10 s. 6 d.«

Auf der Vorderseite dieses Manuskripts (wird dabei bemerkt) stehen folgende Nachrichten:

»An exact Copy of a Composition of the learned Professor of Music J. S. Bach, with which he presented me in his own writing in the year 1749 on my going from Vienna to Leipzig, professedly to hear his astonishing performance on the Organ.«

»As a token of respect J. H. has for Mr. Glen, he begs his acceptance of this copy« etc.

»N. B. — My long intimacy with the late Sir John Hawkins, induced me to give him a copy to insert in his History of Music.«

Hawkins hat also im 5. Bande seiner Geschichte S. 256—258 nur gedruckt, was ihm von einem Freunde mitgetheilt wurde. Ob dieser Freund jener »J. H.« war, der ein Jahr vor Bach's Tode von Wien nach Leipzig reiste, um den Altmeister auf der Orgel spielen zu hören, oder ob »Mr. Glen« die Kopie an Hawkins gab, läßt sich aus der Notiz des Katalogs nicht ersehen. Es wäre interessant zu erfahren, wer dieser J. H. war und ob das Autograph, welches er von Leipzig heim trug, noch erhalten ist. Man würde dann auch ersehen können, ob Bach ihm drei Blätter aus seinem großen Variationen-Werk übergab, oder ob er ihm die genannten drei Sätze auf einem Bogen zusammen neu ausschrieb.

2.

Dr. *Croft's* Gesänge für das Theater.

In dem Aufsatze »Der Bestand der königl. Privatmusik und Kirchenkapelle in London von 1710 bis 1755« (Vierteljahrschr. 1892 S. 514—531) habe ich über Leben und Wirken des Kirchen-Kapellmeisters Dr. *Wm. Croft* Mittheilungen gemacht und dabei S. 521 geäußert, er sei niemals über den Kreis dieser kirchlichen Kapelle hinaus getreten. Diese Behauptung muß eingeschränkt und dahin berichtigt werden, daß Croft (der sich Anfangs Crofts schrieb) in seiner Jugend ebenfalls den Versuch gemacht hat, für die Londoner Theater zu arbeiten. Wir ersehen dies aus einer Annonce, welche ich unlängst in einer Londoner Zeitung fand.

Ende December 1703 zeigen die Musikverleger Walsh u. Hare u. a. an:

»Mr. Crofts new Musick in 4 parts, performed in the Comedy called *The Lying Lover*, price 1 s. 6 d. the set.« Post-Man. 21/23. Dec. 1703.

Aus dem Preise ist zu schließen, daß es nur eine sehr kleine Sammlung vierstimmiger Lieder gewesen sein kann. Croft stand damals im 27. Lebensjahre Seit 1700 habe ich weiter keine Komposition weltlicher Musik von ihm angezeigt gefunden. **Chr.**

Musikalische Bibliographie

von

Prof. Dr. F. Ascherson,

Bibliothekar und erstem Custos der königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

***Annuaire** du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles. Dix-septième année. Avec le portrait de Henry Warnots. Gand, librairie Hoste. Bruxelles, librairie Ramlot. 1893. 241 S. 8.*

Auer, J. M., Andreas Raselius Ambergensis, sein Leben und seine Werke. Eine Studie. (Beilage zu den Monatsheften für Musikgeschichte.) VII, 48 S. gr. 8 mit 1 Tafel. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ 50 ₰.

***Barilli,** Anton Giulio, Giuseppe Verdi. Vita e opere. 2. ediz. Genova, Donath. 1892. 156 S. 8.*

***Bensow,** Oskar, Richard Wagner såsom skapare af musikdrama. Del IV. 38 S. 8 Stockholm, Blaedel u. K. kr. 0,75.*

——, Alla 4 delarne samt: Wagner, R., Ludwig van Beethoven i ett band kr. 4,50: inb. kr. 6.

***Bernays,** M., Prolog zu Mozarts Requiem. 10 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 ₰.

Biographieen schweizerischer Tonkünstler. Das Künstlerpaar August und Anna Walter-Strauss. Ein biographisch-kritischer Essay von A. Niggli. 56 S. gr. 8 mit Bildniß-Tafel. Zürich, Gebrüder Hug. n. 50 ₰.

Birnbaum, Ed., Jüdische Musiker am Hofe von Mantua. Wien, Waizner und Sohn. 1893. 35 S. und 2 Musikbeilagen.

Bock, A., Goethe und Spontini. (Berliner Tageblatt 1893, Nr. 475.)

Boll's musikalischer Haus- und Familienkalender 1894. Mit biographischen, novellistischen und musikal. Beiträgen von L. Fulda, H. Heiberg, A. Kohut u. A. m. 111 S. 4⁰ mit Illustrationen u. Kunstbeilage. n. 1 ℳ; geb. n. 1 ℳ 50 ₰.

Bolte, Johannes, Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. Hamburg und Leipzig, Leop. Voß. 1893. 194 S. gr. 8.

***Bony,** Louis, Une excursion dans l'orgue. Paris, Fischbacher. 1892. 95 S. 8.*

***de Bremont,** The world of music. 3 vols. London. Gibbings. 10 sh. 6 d.*

***Brenet,** Jean de Ockeghem. Paris. 1893.*

***Buffen,** F. F., Musical celebrities. 2d series. 4⁰. London, Chapman and Hall. 21 sh.* [*S. ob. Bd VI S. 590.*]

Chop, M. (M. Charles), Vademecum für Wagnerfreunde. Führer durch Richard Wagner's Tondramen (mit über 40 Notenbeispielen). VII, 494 S. gr. 8. Leipzig,

Roßberg'sche Hofbuchhandlung. n. 8 ℳ; geb. n. 10 ℳ; in 7 einzelnen Heften n. 9 ℳ 80 ₰. 1. Der fliegende Holländer. VII, 36 S. n. 1 ℳ. — 2. Tannhäuser. III, 43 S. n. 1 ℳ 20 ₰. — 3. Lohengrin. III, 35 S. n. 1 ℳ. — 4. Die Meistersinger von Nürnberg. III, 62 S. n. 1 ℳ 20 ₰. — 5. Tristan und Isolde. III, 61 S. n. 1 ℳ 20 ₰. — 6. Der Ring des Nibelungen. III, 193 S. n. 3 ℳ. — 7. Parsifal. III, 62 S. n. 1 ℳ 20 ₰.

Conservatorium, das königliche, der Musik zu Leipzig. 1843—1893. VII, 144 S. Lex. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 2 ℳ.

Coutagne, *H., les drames musicaux de Richard Wagner. 16. Paris, G. Fischbacher. 3 fr. 50 c.*

——, *Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI. siècle. Etude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portrait en héliogravure. Paris, Fischbacher. 1893. 79 S. gr. 8.*

Curzon, *de, Henri, Musiciens du temps passé. Les dernières années de Weber, Mozart et le Mozarteum de Salzbourg, Méhul, Hoffmann musicien. Paris, Fischbacher. 1893. 3 fr. 50 c. 8.*

Destranges, *Etienne, L'oeuvre théâtral de Meyerbeer. Etude critique. Paris, Fischbacher. 1893. 8. 2 fr.*

Donizetti, *Lettere inedite di* ***Gaetano Donizetti,*** *con note di Filippo Marchetti e Alessandro Parisotti e prefazione di* ***Eugenio Checchi.*** *Roma, Unione cooperativa editrice. 1892. XXXIII und 149 S. 8.*

Dreves, G. M., Aurelius Ambrosius, »der Vater des Kirchengesanges«. Eine hymnologische Studie (Stimmen aus Maria-Laach. Ergänzungsheft 58.) VII, 146 S. gr. 8. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagsh. n. 2 ℳ.

Ehrlich, A., Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart. Eine Sammlung von 87 Biographien und Portraits. XI, 312 S. gr. 8. Leipzig, A. H. Payne. Geb. bar n. 5 ℳ.

Ehrlich, H., Dreißig Jahre Künstlerleben. 416 u. VIII S. 8. Berlin, Hugo Steinitz, Verlag. n. 6 ℳ, geb. n. 7 ℳ 50 ₰.

Engl, J. E., Studien über W. A. Mozart. [Aus XI. Jahresbericht des Mozarteums.] 23 S. gr. 8. Salzburg, Herm. Kerber. Bar n. 50 ₰.

Ernst, *A., L'art de Richard Wagner. L'oeuvre poétique 18. Paris, E. Plon, Nourrit et Cie. 3 fr. 50 c.*

Eschmann, J. C., Wegweiser durch die Clavier-Litteratur. 4. Aufl. v. A. Ruthardt. XX, 282 S. 8. Leipzig, Gebrüder Hug und Co. Verlags-Conto. n. 1 ℳ 50 ₰.

Eymieu, *H., Études et biographies musicales. Suivies d'un aperçu sur les origines et l'harmonisation du plain-chant par E.* ***Desbrousses*** *et H.* ***Eymieu.*** *Avec une préface par Auguste* ***Dorchain.*** *XI, 181 p. 16. Paris, Savine. 2 fr.*

Fazy, *E., Louis II. et Richard Wagner. D'après de documents inédits. Avec une version nouvelle sur la mort de Louis II. 18. Paris, Perrin et Cie. 3 fr. 50 c.*

Finck, *H. T., Wagner and his works, the story of his life. 8. London, Grevet and Ca. 21 sh.*

Fletcher, *Alice C., A Study of Omaha Indian Music. Cambridge Mass., Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. 1893. 152 S. gr. 8.*

Gade, Niels W., Aufzeichnungen und Briefe, herausgegeben von Dagmar Gade. Autorisirte Übersetzung aus dem Dänischen. Mit 3 Portraits und 2 Facsimiles. Basel, A. Geering. 1894. 279 S. 8.

Hadow, *W. H., Studies in modern music: Hector Berlioz, Robert Schumann, Richard Wagner. 8. London, Seeley and Co. 7 sh. 6 d.*

Hammerich, Angul, Kjøbenhavns Musikkonservatorium grundet af P. W. Moldenhauer. 1867—1892. Kjøbenhavn. 1892. 98 S. 8.

Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichniß der im deutschen Reiche und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung mit systematisch geordneter Übersicht. 10. Bd oder 7. Ergänzungsband. Die von Anfang 1886 bis Ende 1891 neuerschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. VIII, CCLII, 947 S. gr. 4°. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 82 ℳ. [S. ob. Bd IV, S. 552.]

Hatherly, S. G., A treatise of Byzantine Music. London, Alexander Gardner. 1892. III. u. 162 S. 4.

Jahrbuch des k. k. Hof-Operntheaters in Wien. Herausg. zu Neujahr 1893 von F. Hirt. IV, 76 S. 8. Leipzig, Litterar. Anstalt, Aug. Schulze. Bar n 1 ℳ 60 ₰.

Joachim, G., Von Rossini bis Mascagni. Ein Bild der italienischen Oper im 19. Jahrhundert. (An der Tagesordnung, Beiträge zur Klärung der öffentlichen Meinung. Heft 4.) 32 S. gr. 8. Berlin, Richard Lesser, Verlagsbuchhandlung. n. 50 ₰.

Kade, Otto, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. 2.—4. Lieferung. S. 81—346. Gütersloh, Bertelsmann. 1891—1893. 8. [S. ob. Bd. VII, S. 684.]

Kalischer, A. Ch., Ignaz Moscheles' Verkehr mit Beethoven. I., II. Sonntags-Beilage der Voßischen Ztg. 1893. Nr. 15 und 16.

Katschthaler, J., Kurze Geschichte der Kirchenmusik. (Aus »Kirchenmusikalische Vierteljahrsschrift«.) III, 416 S. gr. 8. Regensburg, A. Coppenrath, Verlag. n. 5 ℳ.

Kohler, J., Zur Charakteristik Richard Wagners. 16 S. 12. Mannheim, J. Bensheimers Buchhandlung. n. 80 ₰.

Krebs, C., Bernhard Klein, in der Sonntags-Beilage der Voßischen Ztg. 1893. Nr. 10, 11.

——, Otto Nicolai in Italien. I., II. Sonntags-Beilage der Voßischen Zeitung. Nr. 35, 36.

Kufferath, Maurice, Le théatre de R. Wagner de Tannhaeuser à Parsifal. Parsifal. Deuxième édition. Paris, Fischbacher. 1893. 299 S. 8.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 27 und 28. 29 und 30. 3. Bd S. 401—720. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à Doppellief. n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. VIII, S. 548.]

Lawrence, J. T., A dictionary of musical biography: comprising short accounts of 270 eminent musicians. With an appendix and a classificed index of the principal names chronologically arranged. 130 p. 8. London, Heywood. 3 sh.

Frhr. v. Liliencron, R., Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700. 71 S. gr. 8. Schleswig, Jul. Bergas. n. 3 ℳ.

Liszt's, F., Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. 2 Bde. XII, 399 und XII, 421 S. gr. 8 mit Bildniß in Heliogravure. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 12 ℳ. Band 1. Von Paris bis Rom. Band 2. Von Rom bis Ende.

Meinardus, L., Mozart, ein sittlich erziehliches Vorbild deutscher Jugend und ihrer Pfleger. Charakter-Studie. (Sammlung pädagogischer Vorträge. Herausg. von W. Meyer-Markau. V. Bd. 6. Heft.) 24 S. gr. 8. Bielefeld, A. Helmichs Buchh. (H. Anders). n. 60 ₰.

Militär-Musik, die deutsche, auf der internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Mit Bildern', 16 Lichtdruck-Tafeln mit 16 S. Erklärungen. 12. Berlin, Emil Prager's Buchhandlung. In Leinwand-Decke n. 2 ℳ.

Monatsbericht, musikalisch-litterarischer, über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1893. Als Fortsetzung des Handbuchs der musikalischen Litteratur. 65. Jahrgang. 12 Nrn. gr. 8. (Nr. 1.) Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 13 ℳ, auf Schreibpapier n. 15 ℳ. Ausg. für das Publicum n. 1 ℳ.

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher, für 1893. Red. v. B. Wolff. 15. Jahrg. XVI, 503 S. 16. Berlin, Raabe und Plothow (Max Raabe). Geb. in Leinw. n. 2 ℳ.

Musik-Taschenbuch. H. Riemann: Erklärung der musikalischen Kunstausdrücke. Kurzgefaßte Harmonielehre. Anleitung zum Studium der technischen Übungen. Tabellen zur Musikgeschichte. O. Schwalm: Katechismus der Musik. Notizblätter und Stundenconto. Führer durch die Edition Steingräber. 5. Aufl. 352 und XXXII S. 16. Leipzig, Steingräber Verlag. In Leinw. kart. n. 1 ℳ.

Neujahrsblatt, 81., der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 1893. 4°. Zürich, Höhr und Fäsi. nn. 2 ℳ 20 ₰. Hector Berlioz. Ein Pionier der Tonkunst. Von O. Lüning. 26 S. mit Bildnis in Holzschnitt.

Nicolai's O., Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen. Herausg. von B. Schröder. VII, 166 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 3 ℳ, geb. n. 4 ℳ.

Nietzsche, F., Le cas Wagner. Un problème musical. Traduit par D. Halévy et D. R. Dreyfus. 79 S. 8. Leipzig, C. G. Naumann. n. 1 ℳ 60 ₰.

Opitz, Paul, Kurze Geschichte des königlichen Domchors in Berlin. Zum fünfzigjährigen Jubiläum, Ostern 1893. Berlin, Druck von Hermann Blanke. 18. S. 8.

Parsifal. Poème de Richard Wagner. Traduction de Judith Gautier. Paris. Armand Colin & Cie. 8. 4 fr.

v. d. Pfordten, H., Frhr., Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagner's nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte dargestellt. VII, 394 S. 8. Berlin, Trowitzsch und Sohn. n. 5 ℳ; geb. in Leinw. n. 6 ℳ.

——, *a plain handbook to Richard Wagner's Ring of the Nibelung. Prelude. The Reingold from the German by F. Speed. 34 S. 12. Berlin, Trowitzsch und Sohn. n. 60 ₰.*

——, dasselbe *First day. The Valkyrc. From the German by F. Speed. S. 35—80, 12.* Ebenda. n. 60 ₰.

Pierre, Constant, Les Facteurs d' instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique. Paris, Sagot. 1893. XIII und *439 S. 8.*

Piggoth, F. T., The music and musical instruments of Japan. 4°. London, Batsford. 42 sh.

Radoux, J. Th., Henri Vieuxtemps. Sa vie, ses oeuvres. Avec 14 portr., autogr. et grav. Grand in 8. Paris, G. Fischbacher. 4 fr.

Riemann, H., Musik-Lexikon. 4. Aufl. (In 20 Lieferungen.) XI u. 1210 S. 8. Leipzig, M. Hesse's Verlag. 10 ℳ.

——, Opern-Handbuch. Repertorium der dramatisch-musikalischen Litteratur (Opern Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramat. Kantaten etc.) Ein notwendiges Supplement zu jedem Musiklexikon. II. Suppl. unter Mitwirkung von F. Stieger. S. 747—862, gr. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). n. 2 ℳ.

Ritter, H., Studien und Skizzen aus Musik- und Kulturgeschichte, sowie Musikästhetik. 2. Aufl. 186 S. gr. 8. Dresden, Oskar Damm, Verlag. n. 3 ℳ.

Rowbotham, *J. F., The private life of the great composers. 8. London, Isbister and Co. 7 sh. 6 d.*

Rubinstein, Anton, Erinnerungen aus 50 Jahren. 1839—1889. Aus dem Russischen von E. Kretschmann. Berichtigte und vervollständigte Ausgabe. V, 124 S. mit 5 Abbildungen und Bildnissen und 1 Faksimile. Leipzig, Bartholf Senff. Bar n. 3 ℳ, geb. in Leinwand nn. 4 ℳ.

Schauerte, H., Die Akte der heiligen Musik. 31 S. 8. Paderborn, Junfermann's Buchhandl. 60 ₰.

Scherer, C., Gertrud Elisabeth Schmeling und ihre Beziehungen zu Rud. Erich Raspe und Karl Matthaei. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte der Künstlerin in den Jahren 1766—1774. (Aus: »Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft«.) 29 S. gr. 8. Cassel, Beyschmidt's Hofbuchh. [S. ob. S. 99—127.]

Soubies, *Albert, Précis de l' histoire de la Musique russe. Paris, Fischbacher. 1893. 102 S. Kl. 8.*

Spitta, Ph., Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz. (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, herausgegeben von R. Virchow und W. Wattenbach. Neue Folge. 176. Heft.) 40 S. gr. 8. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei, Actien-Gesellschaft. n. 80 ₰.

——, Über Robert Schumann's Schriften. In: Deutsche Rundschau, 19. Jahrgang, Heft 3. S. 382—392.

——, Ballade. In: Deutsche Rundschau, 19. Jahrgang, Heft 6, S. 420—436 und Heft 7, S. 30—47.

——, Denkmäler deutscher Tonkunst. In: Grenzboten. II, 1893, S. 16—27.

Stein, A., (H. Nietschmann), Aus dem Reiche der Töne. Bilder aus dem Leben unserer grossen Meister. VII, 204 S. gr. 8. Halle a. S., Buchhandlung des Waisenhauses. 2 ℳ 40 ₰, geb. in Leinw. n. 3 ℳ 10 ₰.

Stiehl, C., Katalog der Musik-Sammlung auf der Stadtbibliothek zu Lübeck. Lübeck, Druck von Gebr. Borchers. 60 S. 4.

Svoboda, A., Illustrirte Musikgeschichte mit Abbildungen von M. Frhrn. v. Branco. II. Bd. (In 10 Lieferungen.) Lief. 1, 2, 3, 4, 5. S. 1—160. gr. 8. Stuttgart, Carl Grüninger. à n. 50 ₰. [S. ob. Bd. VIII, S. 550.]

Universal-Bibliothek für Musiklitteratur, begründet von J. Laurencic. Nr. 1—3. 8. Leipzig, Ernst Hedrich in Comm. n. 1 ℳ 20 ₰. 1—3. Die 150jährige Geschichte der Leipziger Gewandhaus-Koncerte 1743—1893. Von E. Kneschke. 4. Tausend. 160 S. mit Illustrationen.

Untersteiner, *A., Storia della musica. 8. Mailand, U. Hoepli. 3 L.*

Van der Straeten, *E.. Nos Périodiques musicaux. Gand, Librairie Vuylsteke. 1893. 84 S. 8.*

Verzeichniss der im Jahre 1892 erschienenen Musikalien und musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordneter Übersicht. 41. Jahrg. oder 7. Reihe 1. Jahrg. VII, CXLI, 424 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. bar n. 16 ℳ, auf Schreibpapier n. 18 M.

Vie d'un compositeur moderne (Louis Niedermeyer) 1802—1861. Avec une introd. par C. de Saint-Saëns. Avec 2 portr., un autogr. et 4 héliograv. Petit in 4°. Paris, G. Fischbacher. 5 fr.

Wagner, *Richard, La Walkyre. Expliquée par* ***Charles Gjellerup.*** *Edition française par* ***M. S. Gournovitch.*** *Paris. H. L. Soudier. 1893. 2. Aufl. 1 fr. 50 c.*

Wallaschek, R., Primitive music. An Inquiry into the origin and development of Music, Songs, Instruments, Dances and Pantomines of savage races. 8. London, Longmans u. Co. 12 sh. 6 d.

v. **Wartenegg**, W., Mozart. Festspiel zur 100jährigen Todtenfeier. 28 S. 8. Wien, Carl Konegen. n. 60 ₰.

v. **Wasielewsky**, W. J., Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken und Schaffen. Ein Künstlerbild. VII, 164 S. gr. 8 mit Bildniß. Leipzig, Jul. Heinr. Zimmermann. n. 3 ℳ; geb. in Leinw. n. 4 ℳ.

v. **Weber**, C. M., Ausgewählte Schriften. Herausg. von R. Kleinecke. (Universal-Bibliothek Nr. 2981, 2982.) 206 S. gr. 8. Leipzig, Ph. Reclam jun. Bar à n. 20 ₰.

Welt, Fromme's musikalische. Notiz-Kalender für das Jahr 1893. 18. Jahrg. Red. von Th. Helm. VIII, 365 S. 16. Geb. in Leinwand n. 3 ℳ 20 ₰, Brieftaschen-Ausgabe bar n. 4 ℳ 40 ₰.

Westphal, R., Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums. II. Band. Berichtigter Originaltext nebst Prolegomena. Herausgegeben von F. Saran. Leipzig, Ambr. Abel. 1893. 16, CCXL, 31 und 110 S. gr. 8.

Willeby, C., Frederick François Chopin. 8. London, Low and Co. 10 sh. 6 d.

——, Masters of English music. 8. London, Osgood and Co. 5 sh.

Zabel, E., Anton Rubinstein. Ein Künstlerleben. 288 S. 8 mit Heliogravure. Leipzig, Bartholf Senff, n. 6 ℳ; geb. in Leinwand nn. 7 ℳ.

Zahn, J., Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Heft 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 (Schluss). 5. Bd. S. 397—556. 6. Bd. 1—578. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. à Doppellieferung n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. VIII, S. 551.]

Zelle, F., Joh. Ph. Pörtsch, 3. Beitrag zur Geschichte der ältesten deutschen Oper. Programm. 24 S. 4. Berlin, R. Gärtner's Verlag (H. Heyfelden). n. 1 ℳ. (S. ob. Bd. VII, S. 687.]

Zelter, Karl Friedrich, Einige Aufsätze. Mitgetheilt von Ernst ***Friedländer***. Sonntags-Beilage z. Voss. Zeitung. 1893. Nr. 26, 27, 28.

II. Theorie.

Amelung, W., Das genau temperirte Klavier. Praktische Anleitung zum Klavierstimmen nach anerkannter, auf den Regeln der Akustik beruhender Methode. 24 S. gr. 8. Langensalza, Hermann Beyer und Söhne. n. 40 ₰.

Appunn, A., Ein natürliches Harmoniesystem, mit besonderer Rücksicht auf Anwendung in der musikalischen Praxis, verbunden mit einer Anleitung zur Behandlung eines neu konstruirten Instrumentes und reiner Stimmung, ohne Abänderung der gewöhnlichen Klaviatur. (Aus »Bericht der Wetterauischen Gesellschaft für die gesammte Naturkunde in Hanau. 1893.«) 32 S. gr. 8 mit Musikbeilage, 6 S. Leipzig, Gustav Fock, Verlags-Conto. Bar n. 1 ℳ 50 ₰.

Bayer, Ed., Metodo per Cetra. Parte Ia. 4°. Trier. P. Ed. Hoenes. 2 l. 50 c.

Böttcher, E., Populäre Harmonielehre in Unterrichtsbriefen. VI, 210 S. 8. Leipzig, C. A. Koch's Verlagshandlung (J. Sengbusch). n. 1 ℳ 80 ₰.

Bussler, L., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben mit zahlreichen ausschließlich in den Text gedruckten Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst für den Unterricht

an öffentlichen Lehranstalten, den Privat- und Selbstunterricht systematisch-methodisch dargestellt. 3. Aufl. X, 228 S. gr. 8. Berlin, Carl Habel. n. 4 ℳ; geb. in Schulband n. 4 ℳ 50 ₰; in Halbfrzbd nn. 5 ℳ 50 ₰.

Klavier und Klavierspiel, das, sowie Mittheilungen und Vorschläge für Ankauf und Instandhaltung der Klavierinstrumente. Entnommen aus Mittheilungen Fachkundiger und eigenen Erfahrungen des Verfassers. 50 S. 12. Dresden, Oskar Damm, Verlag. nn. 1 ℳ.

Eitz, C., Hundert geistliche Liedweisen in Tonsilben gesetzt. Eisleben, Selbstverlag. 1893. Nebst Flugblatt »Erläuterungen zu den Tonsilben von Carl Eitz«. 24 und 4 S. 8.

Ernst, E., Die Gymnastik der Hand oder Vorschule der Musik und der verschiedenen Künste und Gewerbe. Ein nützliches Handbuch für Eltern, Erzieher, Musiklehrer, sowie eine Anleitung zur Behandlung des Händezitterns, Schreibkrampfs und anderer Handübel. 2. Aufl. XII, 53 S. 16. VIII, 203 S. Leipzig, J. J. Weber. n. 1 ℳ.

Gervinus, Victorie, Naturgemäße Ausbildung in Gesang und Klavierspiel mit besonderer Rücksicht auf gemeinschaftlichen Unterricht nebst einer Harmonielehre und einer Sammlung von Liedern und Klavierstücken. Sonderabdruck: Lieder. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ.

Girschner, O., Allgemeine Musiklehre mit Rückblicken in die Geschichte der Musik. Für Kunstjünger und gebildete Musikfreunde verfasst. 1. Theil enthaltend die Lehre von den allerersten Elementen der Musik und die Elementarformenlehre. VIII, 133 S. gr. 8. Hannover, Louis Oertel, Musik-Verlag. nn. 1 ℳ 50 ₰.

Haberl, F. X., Magister choralis. Theoretisch-praktische Anweisung zum Verständniß und Vortrag des authentischen römischen Choralgesanges. 10. Aufl. VI, 252 S. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. Kart. n. 1 ℳ 40 ₰.

Helm, J., Die Formen der musikalischen Komposition in ihren Grundzügen systematisch und leichtfaßlich dargestellt. 3. Aufl. VI, 128 S. gr. 8. Leipzig, Andreas Deichert's Verlagsbuchh. Nachfolger (Georg Böhme). n. 4 ℳ 50 ₰.

Herold, G., Die Kunst des Notenschreibens. Kurze praktische Anleitung richtig und schön Noten schreiben zu lernen. Mit zahlreichen Notenbeispielen. 48 S. 4. Leipzig, Carl Merseburger. n. 1 ℳ.

Jadassohn, S., Traité d'harmonie. Traduit de l'allemand par E. Brahy. X, 278 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 ℳ; geb. n. 5 ℳ 20 ₰.

Kaden, R., Wie studirt man Musik? Nebst Anhang: Bericht über die pädagogische Musikschule. 26 S. gr. 8. Dresden, Conrad Weiske's Buchhandl. (Gg. Schmidt). n. 40 ₰.

Krause, E., Didaktisches für junge Musiker und Musikfreunde. Vermischte Aufsätze. VII, 159 S. Lex.-8. Hamburg, C. Boysen, Verlag. n. 3 ℳ.

Kross, E., Die Kunst der Bogenführung. Praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tons. Op. 40. 59 S. gr. 4. Heilbronn, C. F. Schmidt. bar 4 ℳ 50 ₰.

Lobe, J. C., Katechismus der Musik. 20. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen Nr. 4.) VIII, 144 S. 12. Leipzig, J. J. Weber. Geb. in Leinw. n. 1 ℳ 50 ₰.

Piel, P., Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel, zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet und herausgegeben. 3. Aufl. Op. 64. X, 338 S. gr. 8. Düsseldorf, L. Schwann. Kart. n. 3 ℳ 50 ₰; geb. nn. 4 ℳ.

Quinet, E., Ce que dit la musique. 18. Paris, C. Levy. 3 fr. 50 c.

Rambach, A., System einer Musik-Stenographie. 90 S. gr. 8. Zürich, Artist. Institut, Orell Füssli, Verlag. n. 4 ℳ.

Richter, E. F., Die praktischen Studien zur Theorie der Musik. 2. Bd. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 ℳ 50 ₰; geb. n. 5 ℳ 70 ₰; in Schulbd. nn. 5 ℳ. 2. Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts. Praktische Anleitung zu dem Studium desselben, zunächst für das Konservatorium der Musik zu Leipzig. 8. Aufl., bedeutend erweitert, vermehrt und ergänzt von A. Richter. X, 241 S. [S. Bd. VIII, S. 553.]

——, *Traité complet de contrepoint. Traduit de l'allemand sur la 6. édit. par G. Sandré. VI, 230 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 ℳ 80 ₰.*

——, *Tratado de armonia teórico y práctico. Vertido al español por F. Pedrell. La presente edición contiene, además, los ejercicios complementarios para el estudio de la armonía práctica, escritos por el mismo. autor. VII, 246 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 6 ℳ.*

Riechers, A., Die Geige und ihr Bau. 36 S. gr. 8 mit 4 lith. Tafeln. Göttingen, Franz Wunder. Kart. n. 2 ℳ.

Romeu, J., L'art du pianiste. 18. Paris, J. Hetzel et Cie. 4 fr.

Sachs, W., Über die Klavierbegleitung zu Schumann's Frauenliebe und Leben. (Op. 42.) Eine Vortragsanalyse. 15 S. 12. Straßburg, Ernst Ackermann in Komm. 30 ₰.

Schneeberger, F., Kurze Stimmbildungslehre. 16 S. 8. Biel, F. Schneeberger. n. 80 ₰.

Scholz, R., Die Vortragskunst in der Musik, nebst specieller Berücksichtigung des Violinvortrages. Katechismus für Lehrende und Lernende. III, 35 S. gr. 8. Hannover, Louis Oertel, Musik-Verlag. nn. 1 ℳ 25 ₰.

Schubert, F. L., Die Violine. Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung als Solo- und Orchester-Instrument. 4. Aufl., vollständig umgearbeitet und mit einem Litteratur-Anhange versehen von R. Hofmann. 124 S. 12. Leipzig, Carl Merseburger. 90 ₰.

Stolz, J., Allgemeine Musiklehre. (Mit besonderer Berücksichtigung für Klavierspieler.) IV, 113 autogr. S. kl. 4 mit 1 Tab. Graz, Hans Wagner in Komm. n. 1 ℳ 20 ₰.

——, Die Verzierungsarten der Musik. 21 autogr. S. gr. 4. Graz, Hans Wagner in Komm. n. 2 ℳ.

Taylor, F., Die Elemente des Klavierspiels. Deutsche Ausgabe von M. Stegmayer. 2. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen Nr. 99.) 151 S. 12. Leipzig, J. J. Weber. Geb. in Leinw. n. 2 ℳ.

Theory of the New Keyboard with the Cooperation of Mr. Walter Bradley Keeler edited by Emil K. Winkler. (In use at the Paul von Janko Conservatory of Music, New York.) Fol. Leipzig, Breitkopf and Härtel. 1 ℳ.

Thürlings, A., Der Musikdruck mit beweglichen Metalltypen im 16. Jahrhundert und die Musikdrucke des Mathias Apiarius in Strassburg und Bern. 32 S. gr. 8 mit Facsimiles. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ. (S. Vierteljahrsschrift für Musikw., Jahrg. 1892, S. 389 ff.

v. Wasielewski, W. J., Die Violine und ihre Meister. 3. Ausg., XII, 581 S. gr. 8 mit Abbildungen. n. 9 ℳ; geb. in Leinw. n. 10 ℳ 50 ₰.

Widmann, B., Generalbass-Übungen nebst kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre, systematisch geordnet. 5. Aufl., VI, 91 S. Lex.-8. Leipzig, C. Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Zellner, L. A., Vorträge über Orgelbau. Gehalten am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien. Mit 65 Abbildungen im Texte, 2 Notenbeispielen und 3 Beilagen. VII, 148 S. gr. 8. Wien, A. Hartleben's Verlag. n. 4 ℳ; geb. n. 5 ℳ 40 ₰.

Zimmer, F., Elementar-Musiklehre. Enthaltend das Wissensnötige für jeden Musiktreibenden. III. Heft gr. 8. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchh. n. 1 ℳ 50 ₰. Organik, musikalische Formenlehre und Abriß der geschichtlichen Entwickelung der abendländischen Musik, insonderheit des evangelischen Kirchengesanges. 8. Aufl., IV, 126 S. mit Holzschn. [S. ob. Bd. VII, S. 689.]

——, Orgelschule. Theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. 1. Theil. Unterstufe. 4. Aufl. 4°. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg's Buchh. 1 ℳ 50 ₰.

III. Ästhetik. Physikalisches.

Combarieu, Jules, Les rapports de la musique et de la poésie, considerées au point de vue de l'expression. Paris, Felix Alcan. 1893. XXVII und 523 S. 8.

Gotthelf, F., Das Wesen der Musik. 54 S. gr. 8. Bonn, Friedrich Cohen. n. 1 ℳ.

Hugonnet, P., La musique et la pantomime. Avec ill. et facsimilé. 16. Paris, E. Kolb. 4 fr.

Louis, R., Der Widerspruch in der Musik. Bausteine zu einer Ästhetik der Tonkunst auf real-dialektischer Grundlage. VIII, 115 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 2 ℳ 50 ₰.

Schauerte, H., De musices sacrae justitia. 44 S. gr. 8. Paderborn, Junfermann's Buchh. n. 60 ₰.

——, Wesen der heiligen Musik. 22 S. 8. Paderborn, Junfermann's Buchhandl. n. 50 ₰.

Schimmelbusch, E. W., Im Geiste Richard Wagner's. Studien und Kritiken zur Ethik und Ästhetik deutscher Gegenwart. II, gr. 8. Würzburg, Ballhorn und Cramer, Verlagsbuchhandlung. n. 1 ℳ. II. Dichter und Dichtung des Musikdramas Kunihild. Studien und Kritiken von G. Beck, H. Ritter, B. Wörnhecke und dem Herausg. 63 S.

Schmitz, A. A., Die *Cis*moll-Sonate »*quasi una Fantasia*«, Op. 27, Nr. 2 von L. v. Beethoven. Ein Tongemälde oder Tongedicht, erklärt. 31 und 6 S. Musikbeilage gr. 8. Remscheid, Gottl. Schmidt in Komm. n. 1 ℳ 75 ₰.

Thibaut, A. F. J., Über Reinheit der Tonkunst. 7. Ausg. Mit dem Vorwort von K. Ch. W. F. Bähr zur 3. Ausg., XV, 100 S. gr. 8. Freiburg i. B., J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). n. 1 ℳ; Einbd. n. 80 ₰.

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, J. S., Werke. Jahrgang XL. Gesammelte Choralvorspiele und Choralvariationen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. [S. ob. Bd. VIII, S. 555.]

——, Werke für Gesang. Gesammtausgabe für den praktischen Gebrauch. Vollständiger Klavierauszug. gr. 8. I. Kirchen-Kantaten. Lief. 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82—89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à n. 1 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. VIII, S. 555.]

Bach, J. S., Werke für Gesang. II. Motetten. Nr. 1. Singet dem Herrn ein neues Lied. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 2. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 3. Jesu, meine Freude. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 4. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir. 1 ℳ 50 ₰.

——, Werke fürs Orchester. Nr. 3. Ouverture *D* dur. 10 Stimmenhefte je 30 ₰. 3 ℳ. Nr. 4. Ouverture *D* dur. 12 Stimmenhefte je 30 ₰. 3 ℳ 60 ₰. Nr. 6. Concert *F* dur. 10 Stimmenhefte je 30 ₰. 3 ℳ. Nr. 7. Concert in *G* dur 10 Stimmenhefte je 30 ₰. 3 ℳ. Nr. 8. Concert in *G* dur. 9 Stimmenhefte je 30 ₰. 2 ℳ 70 ₰. Nr. 9. Concert in *B* dur. 6 Stimmenhefte je 30 ₰. 1 ℳ 80 ₰. [S. ob. Bd. VIII, S. 555.]

***Collection** complète des Oeuvres de **Grétry**, publié par le Gouvernement belge. Livr. XIII. Zemire et Azor, Comédie Ballet en quatres actes.* Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. *16 ℳ.* [S. ob. Bd. VIII, S. 555.]

Erk, L., Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert. Im Auftrag und mit Unterstützung der königl. preuss. Regierung nach Erk's handschriftlichem Nachlass und auf Grund eigener Sammlungen neubearbeitet und fortgesetzt von F. M. **Böhme**. (In 3 Bdn.) Lief. 1, 2, 3. (Bd. 1, S. 1—192.) gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à n. 1 ℳ.

Militärmärsche, Altpreußische, aus dem Musikarchiv der königlichen Hausbibliothek in Berlin. Ausgabe für Klavier von G. ***Thouret***. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ.

Mozart's Werke. Kritische Gesammtausgabe. Serie XXIV. (Supplement Nr. 58. Zwölf Duette für 2 Bassethörner. Nr. 59. Skizze zum Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Nr. 60. Sonate für 2 Klaviere. Fragment.

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Partitur. Bd. XXXII. 3. Nachtrag zur Gesammtausgabe. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. Bd. VIII, S. 556.]

Publikation älterer, praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des XV. und XVI. Jahrhunderts. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Jahrgang XXI, Band XVIII. 2. Hälfte. Die Oper. 5. Theil. R. Keiser, Der lächerliche Prinz Jodelet. 2. und 3. Handlung. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. Bd. VIII, S. 556.]

Schierhorn, P., Universal-Choralbuch. Enthaltend die Melodien in der vom königl. Konsistorium der Provinz Brandenburg festgesetzten Form in mehrfacher Bearbeitung, nebst 3000 Strophenzwischenspielen und 700 Orgelpunkten. II, 328 S. qu. gr. 4°. Berlin, Carl Ulrich und Co. Verlag, in Komm. nn. 15 ℳ.

Schubert's Werke. Kritische Gesammtausgabe. Serie XVI. Für Männerchor. Partitur. Einzelausgabe a) mit Begleitung von Streich- oder Blas-Instrumenten. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Nr. 1. Nachtgesang im Walde. Op. 139. n. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 2. Hymne. Op. 154. n. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 3. Gesang der Geister über den Wassern. Op. 167. 1 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. VIII, S. 556.] Nr. 4. Das Dörfchen. Op. 11, Nr. 1. n. 90 ₰. Nr. 5. Die Nachtigall. Op. 11, Nr. 2. n. 90 ₰. Nr. 6. Geist der Liebe. Op. 11, Nr. 3. nn. 70 ₰. Nr. 7. Frühlingsgesang. Op. 16, Nr. 1. n. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 8. Naturgenuß. Op. 16, Nr. 2. n. 75 ₰. Nr. 9. Der Gondelfahrer. Op. 28. 75 ₰. Nr. 10. Bootgesang. Op. 52, Nr. 3. 30 ₰. Nr. 11. Zur guten Nacht. Op. 81, Nr. 3. 30 ₰. Nr. 12. Widerspruch. Op. 106, Nr. 1. 60 ₰.

Schubert's Werke. Serie XVI. b) Ohne Begleitung. Nr. 20—23. Vier Gesänge. Op. 17. 60 ₰. Nr. 24—26. Drei Gesänge. Op. 64. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 27. Mondenschein. Op. 102. 60 ₰. Nr. 28. Schlachtlied. Op. 151. 75 ₰. Nr. 29. Trinklied. Op. 155. 45 ₰. Nr. 30. Nachtmusik. Op. 156. 45 ₰. Nr. 31. Frühlingsgesang. 60 ₰. Nr. 32. Der Geistertanz. 30 ₰. Nr. 33. Gesang der Geister über den Wassern. 60 ₰. Nr. 34. Lied im Freien. 60 ₰. Nr. 35. Sehnsucht. 30 ₰. Nr. 36. Ruhe, schönstes Glück der Erde. 45 ₰. Nr. 37. Wein und Liebe. 45 ₰. Nr. 38. Der Entfernten. 30 ₰. Nr. 39. Die Einsiedelei. 30 ₰. Nr. 40. An den Frühling. 30 ₰. Nr. 41. Grab und Mond. 30 ₰. Nr. 42. Hymne: Komm, heil'ger Geist. 75 ₰.

——, Serie XVII. Für gemischten Chor. Vollständige Partitur. 3 Bde. n. 19 ℳ.

Dramatische Musik:

——, Serie XV. Band V. Alfonso u. Estrella. Part. n. 40 ℳ.

—— ——, Band VII. 32 ℳ.

——, Einzelne Ouverturen in Partitur. Der vierjährige Posten. Singspiel. 2 ℳ 10 ₰. Die beiden Freunde von Salamanka. Singspiel. 2 ℳ 10 ₰. Die beiden Zwillingsbrüder. Singspiel. 1 ℳ 35 ₰. Musik zum Zauberspiel: Die Zauberharfe. 4 ℳ 80 ₰. Musik zum Schauspiel: Rosamunde. 2 ℳ 70 ₰. Claudine von Villa Bella. Singspiel. 1 ℳ 95 ₰.

——, Serie V. Quartette für Streichinstrumente. Einzelausgabe. Partitur. Nr. 1. Quartett. 1 ℳ 5 ₰. Nr. 2. *C* dur. 90 ₰. Nr. 3. *B* dur. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 4. *C* dur. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 5. *B* dur. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 6. *D* dur. 1 ℳ 95 ₰. Nr. 7. *D* dur. 1 ℳ 50 ₰. Nr. 8. *B* dur. Op. 168. 1 ℳ 80 ₰. Nr. 9. *G* moll. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 10. Quartette. Op. 125, Nr. 1. 1 ℳ 65. Nr. 11. Quartett *E*. Op. 125, Nr. 2. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 12. Quartett *C* moll. 90 ₰. Nr. 13. Quartett *A* moll. Op. 29. 2 ℳ 10 ₰. Nr. 14. Quartett *D* moll. 3 ℳ. Nr. 15. Quartett *G*. Op. 161. 3 ℳ.

——, Revisionsbericht. Serie X. Sonaten für Pianoforte, herausg. von J. Epstein und E. Mandyszewski. Gr. 8. 1 ℳ 50 ₰.

Schütz, Heinrich, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Band XIII, XIV, XV. Gesammelte Motetten, Concerte, Madrigale und Arien. 2., 3. und 4. Abtheilung. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. [S. ob. Band VIII, S. 557.]

Werke, musikalische, der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I., her. ausgegeben von G. Adler. Band 2. Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalkompositionen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 10 ℳ. [S. ob. Band VIII, S. 557.]

Wüllner, F., Chorübungen der Münchner Musikschule. Neue Folge. Mustersammlung 5- bis 16stimmiger Gesänge aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Partitur. 137 S. 4°. München, Theodor Ackermann, Verlagsconto. n. 6 ℳ.

——, dasselbe, 4 Stimmen, hoch 4°. Bar à 1 ℳ 50 ₰. Sopran I und II, 40 S. — Alt I und II, 40 S. — Tenor I und II, 13 S. — Basso I und II, 39 S.

Nachtrag zur Musikalischen Bibliographie von 1893.

(S. Jahrg. VIII, S. 558.)

Antiquarische Kataloge.

Ackermann, Theod., München, Promenadeplatz 10. — Kat. Nr. 397. Enthält 862 literarische Werke aus allen Fächern der Musik meist neuerer Zeit.

Baer & Co., Frankfurt a. M., Rossmarkt 18. — Nr. 317. Die klassische Periode der deutschen Literatur mit einem Anhange: Die Romantiker.

Bertling, R., Dresden-A., Victoriastrasse 6. — Katalog Nr. 21. Seltene Drucke aus dem 16., 17., 18. Jahrhundert.

Gilhofer & Rauschburg, Wien I, Bognergasse 2. — Anzeiger Nr. 25 (III. Serie Nr. 1) des antiquarischen Bücherladens. — Katalog Nr. 42. Curiosa. Kulturgeschichte. Kunst. Literatur.

G. Hess & Co., München, Arcostr. 1. — Katalog Nr. VI, enthaltend ein Hymnenbuch etc.

Kirchhoff & Wigand, Leipzig, Marienstrasse 19. — Musikwissenschaft. Katalog Nr. 915.

Lesser, Heinrich, Breslau, Neue Taschenstrasse 21. — Katalog Nr. 253. Theater, Musik.

Lipmannssohn, Leo, Antiquariat. Berlin W., Charlottenstrasse 63. — Katalog Nr. 101. Musikliteratur nebst Vokal- und Instrumentalmusik. — Katalog Nr. 102. Musiker-Autographen. — Nr. 98. 185 Werke aus allen Fächern der Musik und Schriftstellerei. — Nr. 99. Autographen aus allen Fächern. — Nr. 100. Werke zur Geschichte und Theorie der Musik, nebst einigen seltenen alten Musikdrucken. — Nr. 103. Musikliteratur nebst Vokal- und Instrumentalmusik.

Lissa, Georg, Buchhandlung und Antiquariat. Berlin W., Kronenstrasse 64. — 13. Lager-Katalog. Seltene und interessante Bücher aus allen Fächern.

List & Franke, Leipzig, Universitätsstrasse 13. — Nr. 248. Verzeichniss einer werthvollen Sammlung theoretischer Werke über Musik, nebst einem Anhange von Schriften über das Theater. — Nr. 245. Biographien, Memoiren, Briefwechsel 1893.

Mirauer & Salinger, Antiquariats- und Sortiments-Buchhandlung. Berlin NW 6, Charitéstr. 3. — Antiquariats-Katalog Nr. 22. Deutsche Sprache und Literatur. Illustrierte Werke. Musik.

Vyt, Camille. Gent. *Catalogue de la bibliothèque de feu M. K. L.* 216 meist niederländische Werke.

Grössere Kritiken erschienen in Musikzeitungen vom Oktober 1892 bis Dezember 1893 über folgende Werke:

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer.)

Böhme, E. E. H., Die Geschichte der Musik. (Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 1.)

Bolte, Johannes, Die Singspiele der englischen Komedianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. (Signale LI, 53.)

Chamberlain, Houston Stewart, Das Drama R. Wagner's. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 8. 9.)

Ehrlich, Heinrich, »30 Jahre Künstlerleben«. (Neue Berliner Musikzeitung XLVII, 10; Neue Musikzeitung XIV, 6.)

Ehrlich, A., Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart. (Musikalisches Wochenblatt XXIV, 19; Signale LI, 16; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 10; Musikalische Rundschau VIII, 2; Zeitschrift für Instrumentenbau XIII, 11.)

Engelke, Leopold, Neues System der Musik-Schrift. (Signale LI, 41; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 14; Neue Musikzeitung XIV, 13.)

Gade, Dagmar, Niels W. Gade. (Musikalische Rundschau XIII, 19.)

Goldschmidt, Hugo, Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnensprache. (Allgemeine Musikzeitung XX, 14.)

Hintersteiner, Jacques, Physiologische Gesangschule. (Musikalisches Wochenblatt XXIV, 1.)

Jadassohn, S., Allgemeine Musiklehre. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 29.)

Klauwell, Otto, Musikalische Gesichtspunkte. (Neue Musikzeitung XIV, 3.)

Kneschke, Emil, Hundertfünfzigjährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte 1743—1893. (Allgemeine Musikzeitung XX, 36; Signale LI, 47; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 18; Neue Zeitschrift für Musik LX, 42.)

Kretschmann, Eduard, Anton Rubinstein's Erinnerungen. (Signale LI, 18; Musikalische Rundschau VIII, 8.)

La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. (Musikalisches Wochenblatt XXIV, 41.)

——, Franz Liszt's Briefe. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 37.)

Merten, Friedrich, Harmonische Klangbildung nach dem Grundakkord gebildet und erklärt. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 4.)

Michalitschke, Ein Monochord mit spiralförmigem Stäge zur Darstellung der pythagoräischen, der physikalischen und der gleichschwebend-temperirten Tonintervalle. (Allgemeine Musikzeitung XX, 45.)

Neitzel, Otto, Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart. (Signale LI, 42; Musikalische Rundschau XIII, 20.)

Neitzel u. **Chop,** Zwei neue Wagnerführer. (Allgemeine Musikzeitung XX, 34/35; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 16; Musikalische Rundschau VIII, 18; Gazetta musicale XLVIII, Nr. 29.)

Pfohl, Ferd., Höllenbreughel als Erzieher. (Musikalisches Wochenblatt XXIV, 15.)

Praeger, Ferdinand, Wagner, wie ich ihn kannte. (Musikalisches Wochenblatt XXIV, 22; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 8.)

Pudor, Heinrich, Wiedergeburt in der Musik! (Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 1; Neue Zeitschrift für Musik LX, 14.)

Riechers, August, Die Geige und ihr Bau. (Zeitschrift für Musikinstrumentenbau XIII, 29.)

Rudolf, Louis, Der Widerspruch in der Musik. (Signale LI, 28.)

Schmitt, Hans, Eine neue Notenschrift. (Musikalische Rundschau VIII, 11. 12.)

Schröder, B., Otto Nicolai's Tagebücher. (Allgemeine Musikzeitung XX, 25; Signale LI, 11; Schweizerische Musikzeitung XXXIII, 7.)

Schütz, Alfred, Die Geheimnisse der Tonkunst. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 10.)

Schumann, Robert, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. (Neue Zeitschrift für Musik LX, 2.)

Seidl, Arthur, Über musikalische Erziehung. (Allgemeine Musikzeitung XX, 21/22; Musikalische Rundschau VIII, 19.)

Soubies et Malherbe, Histoire de l'Opéra comique. (Signale LI, 10.)

Thibaut, Anton Fr. Just., Über die Reinheit der Tonkunst. (Musikalische Rundschau VIII, 9.)

Wasielewski, W. Jos. von, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. (Zeitschrift für Instrumentenbau XIII, 16.)

Zabel, Eugen, Anton Rubinstein. (Signale LI, 16.)

Zellner, L. A., Vorträge über Orgelbau. (Signale LI, 36.)

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XX. Nr. 1. Zum fünfzigsten Jahrestage der ersten Aufführung des »Fliegenden Holländers« von Richard Wagner. Von Albert Heintz. (Schluss in Nr. 2). — Nr. 3. Borodin's II. Sinfonie. Von Felix Weingartner. — »Die Hexe« von Aug. Enna. Von O. Lessmann. — Nr. 4. Berliner Theaterbauten. Von O. Bie. (Schluss in Nr. 5.) — Nr. 6. Ein bisher ungedrucktes Stückchen »Lohengrin«. Von A. Naubert. — Richard Wagner's Mutter und sein Stiefvater Ludwig Geyer. Von A. Heintz. — Nr. 7. »Franciscus« von Edgar Tinel. Von S. Ochs. — Nr. 8. Wie soll der Trauermarsch aus der »Götterdämmerung« im Konzertsaal beginnen? Von A. Heintz. — Beethoven's »Wasserträger«. Von A. Kopfermann. — Nr. 9. »Romeo und Julie« von H. Berlioz. Von F. Weingartner. — »Die Rantzau«. Oper von P. Mascagni. Von H. Reimann. — Nr. 10. Wegweiser durch die Motivenwelt der Musik zu Richard Wagner's Tetralogie: »Der Ring des Nibelungen« IV. Von A. Heintz. (Mit Fortsetzungen bis Nr. 46.) — König Ludwig II. von Bayern und Richard Wagner. — Nr. 14. Zweiter Beitrag zur Lukas-Passions-Forschung. Von B. Ziehn. (Mit Fortsetzungen bis Nr. 18.) — Die kgl. Sammlung alter Musik-Instrumente zu Berlin und ihre Bedeutung für die deutsche Instrumentenindustrie. Von M. Seiffert. — Neue Kompositionen von Eugen d' Albert. Von H. Reimann (Schluss in Nr. 15.) — Nr. 17. »Unter Räubern«. Oper. »Die Rebe« Ballet von Rubinstein. Von O. Lessmann. — Nr. 18. Die kgl. Musikinstrumentensammlung in Berlin. Von O. Bie. (Mit Fortsetzungen bis Nr. 22.) — Musik in Paris. Von Max Seiffert. (Fortsetzungen Nr. 20—23.) — Nr. 20. Wagner-Vorträge in Berlin. — Nr. 21/22. Francesca da Rimini. Von H. Reimann. — Wanderers Sturmlied von Richard Strauss. Von S. Ochs. — Ein Jugendporträt Franz Liszt's. Von O. Lessmann. — Franz Liszt's sinfonische Dichtungen. Von A. Hahn. — Zur XXIX Tonkünstler-Versammlung in München. Von O. Lessmann. (Fortsetzungen bis Nr. 24.) — Nr. 23. »Falstaff« von Verdi. — »Die Kinder der Haide« von Rubinstein. Von O. Lessmann. — Nr. 24. »Die Perlenfischer« von Georges Bizet. Von O. Lessmann. — Nr. 25. Klassische

Konzerte zu Rom 1892—93. Von R. Wichmann. — Nr. 26. Friedrich Smetana und seine Oper: »Die verkaufte Braut«. Von H. Dütschke. — »Der Zigeuner«. Oper von Richard Stiebitz. Von O. Lessmann. — Nr. 30/31. Musikinstrumente aus deutscher Urzeit. Von Oskar Fleischer. (Schluss in Nr. 32, 33.) Richard Wagner's Briefe an Anton Apt. Von R. Batka. (Mit Fortsetzungen.) — Ein neues Buch Hausegger's. Von O. Bie. (Schluss in Nr. 32/33.) — Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Band. Samuel Scheidt, Tabulatura Nova 1624. Von M. Seiffert. — Nr. 32/33. Richard Wagner und die 48er Revolution. Von O. Bie. (Schluss in Nr. 34/35.) — Die Festaufführungen in Gotha. — »Der Schmied von Gretna-Green«. Oper von Johannes Doebber. Von M. Seiffert. — Nr. 34/35. Die Wagner-Aufführungen in München. Von O. Lessmann. — Nr. 36. Der evangelische Kirchenrath und die liturgische Forschung. Von M. Seiffert. — Nr. 37. Eine »klassische« Liedfälschung. Von H. Reimann. — Liszt und Friedrich Smetana. Von O. Payer. — Nr. 38. München und Wagner früher und jetzt. — William George Cusins. — Nr. 39. Dr. Shohé Tanaka's syntonisch reingestimmte Orgel. Von M. Seiffert. — »Mataswintha«, Oper von X. Scharwenka. Von H. Dütschke. — Nr. 40. Zum Kapitel von den »Entlehnungen«. Von H. Reimann. (Forts. bis Nr. 42.) — Nr. 42. »Der Rubin«. Musikalisches Märchen von Eugen d' Albert. — Nr. 43. »Hagbart und Signe«. Musikdrama von Richard Metzdorff. Von R. Sahla. — Charles Gounod. — Das Haus Schott. Von M. Seiffert. — Nr. 45. Das 40jährige Jubiläum der Pianoforte-Fabrik von Julius Blüthner in Leipzig. — Nr. 47. Berlioz's »Harold in Italien«. — Nr. 49. C. Loewe's »Der Neck«. Von A. U. Harzen-Müller. (Mit Forts.)

Der Chorgesang. Herausg. A. Gottschalg, Leipzig. — IX. Nr. 1. Beethoven über die Ausführungen von Klaviermusik. Von Max Arend. (Schluss in Nr. 2.) — Nr. 2. Josef Diem. — Nr. 3. E. Kremser. — Nr. 4. Carl Rorich. — Wie man den Verfall der Gesangskunst verhindern könnte. Von Lamperti. (Schluss in Nr. 5.) — Nr. 5. W. L. Blumenschein. Von A. Kapell. —

Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung. Adolf Robitschek. Wien. XX. Nr. 1. Ellen Forster-Brandt. Von O. Keller. — Ungedruckte Briefe von Franz Liszt. Von R. Heuberger. (Schluss in Nr. 2.) — Nr. 2. »Die Rantzau«, Oper von P. Mascagni. — »Fürstin Ninetta«, Operette von J. Strauss. — Nr. 3. Neue Beethovenstudien. Von Th. v. Frimmel. (Schluss in Nr. 6.) — Nr. 4. Die Gesangs-Phrasirungsausgaben von Dr. Hugo Riemann. — Nr. 7. Haydn's Wohn- und Sterbehaus in Wien. — Nr. 8. »Die verkaufte Braut«. Oper von Smetana. — Nr. 9. »Der Cid«. Lyrisches Drama von Peter Cornelius. (Forts. 10, 11.) — Nr. 10. Johannes Brahms. — Nr. 11. »Cornill Schyt«. Oper von Smareglia. Von Fanta. — »Falstaff« von G. Verdi. — Nr. 12. Die italienische Stagione im Theater a. d. Wien. (Schluss in Nr. 14.) — Nr. 13. Ein Brief von Moritz Hauptmann an Schnyder von Wartensee. — Nr. 14. Josef Forster. — Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha. Von Keller. — Nr. 18. August Labitzky. — Verdi's, »Falstaff«. — Die Enthüllungsfeier des ersten Denkmales für Franz Liszt in Ödenburg. — Nr. 22. Peter v. Tschaikowsky. Von O. Keller. —

Gazetta musicale di Milano. *Ricordi. XLVIII. Nr. 1. »Cristoforo Colombo,« di Alberto Franchetti, Di C. Ricordi. — Prospetto delle Opere nuove italiane rapressentate nell' anno 1892. Di G. Albinati. — Nr. 3. »La Loreley« di Catalani. — Nr. 4. Il canto corale nelle scuole. Di Mantovani. — Nr. 5. Wagner e la psichiatria. Di A. G. Bianchi. (Continuaz. e fine Nr. 10.) — Nr. 6. Manon Lescaut di G. Puccini. Di Soffredini. — Il Goldoni e la musica. —*

Nr. 7. »Falstaff« di G. Verdi. — Giovanni Strauss e la musica da ballo. Di A. Untersteiner. (Fine Nr. 8.) — Nr. 9. La Wally di Alfredo Catalani ad Amburgo. — Nr. 10. Il fenomeno psicologico di Verdi. — Nr. 11. Psicologia della danza. Di L. A. Villanis. (Fine Nr. 16.) — Nr. 12. Il destino della musica. Di G. Mogavero. — Frederico Hegar. Di P. Florinda. — Nr. 13. Musica Chinese in San Francisco. Di R. A. Look. — Nr. 14. La musica italiana all' estero. — Nr. 15. »Il Falstaff« di Verdi. — La musica a Firenze. — Nr. 16. »Il piccolo Haydn« di Soffredini. — Nr. 17. L'arte degli organi in Venezia. D. P. Molmenti. — Nr. 18. Lettere di Germania. Di A. Untersteiner. — Ricordo di amicizia alla memoria di Giovanni Bimboni. — Nr. 19. Giuseppe Zarlino. Di G. Tebaldini. — Nr. 22. Tartini. Di P. Molmenti. — Nr. 23. La filosofia di Mazzini. Di V. Fedeli. (Continuaz. Nr. 31.) — Egmont e Ruine di Atene di Beethoven. Di I. Valetta. — Nr. 24. — Nr. 25. L'epistolario di Francesco Liszt. Di A. Untersteiner. — Nr. 26. L'America in Milano. — L'opera buffa napolettana. Di M. Virgilio. (Contin. Nr. 27, 29.) — I musicisti bresciani. Di P. Molmenti. — Nr. 27. Goethe e Boito. Di G. Mogavero. — Origini dell' Opera in Francia. (Fine Nr. 29.) — Gretry. — Nr. 28. Tre letture sopra il »Falstaff« di Verdi. A. C. Mackenzie. (Fine Nr. 35.) — Nr. 29. R. Conservatorio di musica in Milano. — Nr. 30. F. Fontana. Di A. Ghislanzoni. — A commemorazione di S. Golinelli. — Nr. 32. Apollo Geloso. Di C. Ricci. — A Proposito dell' estetica del libretto musicale. Di C. Albertini. — Nr. 33. Alfredo Catalani. Di Soffredini. — A proposito del concorso per la canzone piemontese. Di L. A. Villanis. — Nr. 37. Note più o meno wagneriane. Di P. Florida. — Nr. 36. Gli ambasciatori stranieri nei teatri veneziani. Di P. Molmenti. — Nr. 37. Sull 'antica scuola veneta. Di G. Tebaldini. (Fine Nr. 38.) — Nr. 38. La messa a 5 voci di Edgar Tinel. Di G. Tebaldini. — Nr. 39. Arte democratica. Di S. Morelli. — I teatri veneziani. Di P. Molmenti. — Nr. 40. Per l'arte democratica. Di L. A. Villanis. — Nr. 41. La musica nel Romanzo. — Il R. Conservatorio di Palermo. Di E. Gasperoni. — Il paradosso dell' interpretazione. Di L. A. Villanis. — Nr. 42. Questione sull' insegnamento del canto corale. Di T. Piccoli. — Nr. 43. Per la riforma della musica sacra. — Carlo Pedrotti. — Nr. 44. Lettere di Germania. Di A. Untersteiner. — Gounod. Di Ach. de Lausières. — Gounod a Roma. Di I. Valetta. — Nr. 45. Carlo Bignami e e Nicolò Paganini. Di A. Mandeli. (Continuaz. Nr. 46, 48.) — I festivales inglesi a proposito del Festival di Norwich. Di P. Mazzoni. (Contin. Nr. 46—48.) — Arte democratica. Di Morelli. — Spontini a Berlino. Di A. Untersteiner. (Fine Nr. 47.) — Nr. 46. I Medici di R. Leoncavallo. — Nr. 47 Isterismo wagneriano. — Pietro Tschaikowsky. Di A. Untersteiner. — Nr. 48. Vita artistica palermitana. Di E. Gasperoni. — Nr. 49. Una inchiesta sugli effetti psichici della musica di Cesare e Paolo Lombroso (Contin.). Il regio ducal teatro di Milano nel secolo XVIII. Di A. Pagliacci Brozzi. (Contin.) — Nr. 50. Poeta, compositore, esecutore e critico. Di E. Pirani. —

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XVIII. Nr. 1. Die Missa in honorem B. M. V. de Lourdes von Edgar Tinel. Fortsetzung vom Jahrg. 1892. (Schluss in Nr. 2.) — M. Haller's Kompositionslehre. Von Franz Nekes. (Schluss in Nr. 4.) — Über das Vorurtheil. Von B. Widmann. — Nr. 2. Das Taktiren in der Mensuralmusik. Von B. Widmann. — Nr. 3. Dominantseptime und Dominantdreiklang in Dur. Von Jos. Moonen. — Das Konservatorium in Köln. Von H. Böckeler. — Über die Moral der Komponisten im 16. Jahrhundert. Von B. Widmann. — Nr. 4. Die Wiedereröff-

nung der Abteikirche in Maria-Laach. — Nr. 5. Über den Einfluss des lateinischen tonischen Accentes und des Cursus auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Phrase. Von P. Bohn. (Schluss in Nr. 6.) — Nr. 7. Die pneumatische Windlade. — Heinrich Bone †. — Nr. 8. Aurelius Ambrosius. (Schluss in Nr. 10.) — Meisterwerke kirchlicher Tonkunst (u. Nr. 10.) — Nr. 9. Eine pneumatische Orgel. — Nr. 10. Der erste Organistentag in Köln. — Nr. 11. Die ältesten Lieder zu Ehren der hl. Cäcilia. — Die Melodien des Gesangbuches der Erzdiöcese Köln. —

Le Guide Musical. *P. Schott & Cie, Paris. XXXIX. Nr. 1. L'oeuvre théâtrale de Meyerbeer. Par E. Destranges. (Suite Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7.) — Nr. 2. Pierre Tschaikowsky. — Nr. 4. Jules Massenet. Par H. Imbert. — »Werther«, drame lyrique de Massenet. Par M. Rémy. — Nr. 5. Massenet a Bruxelles. — Nr. 6. Roland de Lassus. — Nr. 8. Mélodrame et drame lyrique. Par H. Maubel. — Louis II et Richard Wagner, lettres inédites. Par M. Kufferath. — Nr. 9. »L'attaque du moulin.« Par Van Santen Kolff. — »Pêcheur d'Island«, drame de Guy Ropartz. Par M. Rémy. — Nr. 10. Hans Richter et Richard Wagner. — La Maladetta, ballet de Vidal. Par H. Imbert. — Nr. 11. Richard Wagner et le Faust de Goethe. Par M. Kufferath. — Musique et aquarelle. Par H. Imbert. — Nr. 12. Le lutiste R. Ballard. Par M. Brenet. — Nr. 13. Tristan et Yseult. Par M. Kufferath. (Suites.) — Les béatitudes de César Franck. Par G. Servières. — Orphée, tragédie de Gluck. — Nr. 15. La première française de Tristan et Yseult. — Les chanteurs de Saint-Gervais. Par M. Brenet. — Nr. 19/20. La musique dans la litterature. — L'idylle de Siegfried. — Nr. 21/22. La Walkyrie. — Le wagnerisme à Paris. Par E. Evenepoel. — La Walkyrie et la presse. — Nr. 23/24. Phryné, opéra de C. Saint-Saëns. Par H. Imbert. — Nr. 25/26. Camille Saint-Saëns. Par G. Servières. (Fin Nr. 36.) — Nr. 29/30. Taffanel. Par H. Imbert. — Nr. 37. L'ornamentation musicale. (Fin Nr. 36.) Par M. Brenet. — Nr. 38. Bonn et Beethoven. Par H. Imbert. — Nr. 39. Sociétés Chorales. — Déidamie, opéra de Maréchal. Par H. Imbert. — Henri Maréchal. Par H. Imbert. — Nr. 40. Poète ou musicien. Par Kufferath. (Fin Nr. 41.) — Nr. 41. Richard Wagner et Mme Metternich, lettres inédites — Nr. 42. Le tombeau de Robert Schumann à Bonn. [Par H. Imbert. — Nr. 43. Charles Gounod. Par H. Imbert. — Nr. 44. Richard Wagner et Charles Gounod. Par M. Kufferath. — L'oeuvre de Gounod. Par René de Rémy. — Meilief, piece villageoise de P. Benoit. — Nr. 45. Georges Onslow, lettre inédite. Par M. Brenet. — Eugène Gand. Par C. Pierre. — Nr. 46. Pierre Tschaïkowsky. Par M. Kufferath. — Billet, lettres etc. d'Hector Berlioz. Par Van Santen Kolff. (Suite Nr. 47, 48.) — Nr. 47. J. Joachim et son quatuor. — Nr. 48. Alfred Bruneau. Par H. Imbert. — »Antigone musique«, de Saint-Saëns. Par H. Imbert. — Nr. 49. Le manuscrits des Maitres chanteurs. (Contin.) — Nr. 50. L'attaque du moulin. Drame lyrique de A. Bruneau. Par H. Imbert. — Nr. 51. Hugo Heermann. Par H. Imbert. —*

Harmonie. Herausg. Louis Oertel. Hannover. Nr. 66. Zu Richard Wagner's 10. Todestag. Von Wuthmann. — Ein musikalischer Humorist. Von C. Hofmann. — Nr. 67. Das goldene Jubiläum des königlichen Conservatoriums der Musik zu Leipzig. Von Wuthmann. — Nr. 69. Raoul Roczalski. Von C. Krohn. — Nr. 70. W. A. Mozart als Klavier-, Gesang- und Kompositionslehrer. Von H. Kling. (Schluß Nr. 74.) — Nr. 72. Musikalischer Schlendrian. Von L. Wuthmann. — Nr. 73. Oscar Jüttner. Von H. Kling. — Ein Wort zu Gunsten der Harmonielehre nach reiner Stimmung. — »Tristan und Isolde.« Von O. Mörike. — Nr. 74. August Ludwig. —

Le Ménestrel. *Henri Heugel, Paris. LIX. Nr. 1. Histoire de la seconde salle Favart. Par A. Soubies et Ch. Malherbe. (Fin Nr. 17.) — »Yolande«, drame en musique de A. Magnard. Par Lucien Solvay. — Etude sur la Flûte enchantée. Par J. Tiersot. (contin.) — Nr. 2. Enseignement du piano. Par M. Jaell. — Nr. 4. Werther. Par H. Moreno. — Nr. 8. Lettres inédites de Mozart. Par J. Tiersot. (Suite.) — Nr. 9. La maladetta, ballet de Gailhard — Vidal. Par A. Pougin. — Nr. 10. Brocéliande, opéra de L. Lambert. — La vérité sur le role de Wagner pendant la revolution de 1849. Par Edmond Neukomm. (Suite Nr. 11.) — Nr. 11. L'impot sur les pianos. — Nr. 12. Marthe le Rochois. Par A. Pougin. (Suite Nr. 13, 15, 16.) — Nr. 13. »Kassya«, opéra de Léo Delibes. Par H. Moreno. — Nr. 15. La semaine sainte a Saint-Gervais. Par J. Tiersot. — Du beau dans la musique. Par Ch. Grandmougin. — Nr. 17. Cantates françaises du XVIIIe siècle. Par J. Tiersot. (Suite Nr. 18, 20, 21, 22, 23, 24.) — Nr. 18. Marie Malibran. Par Arthur Pougin. (Fin Nr. 48.) — Nr. 19. Gustave Nadaud. Par O. Comettant. — Nr. 20. La Walkyrie de Richard Wagner. Par H. Moreno. — La musique et le théâtre au salon des Champs-Élysées. Par Camille le Senne. (Suite Nr. 21, 22, 23, 24.) — Nr. 21. La Walkyrie et les wagnériens. Par H. Moreno. — Nr. 22. Phryné de Saint-Saëns. Par H. Moreno. — Nr. 25. Monsigny et »le Deserteur«. Par A. Pougin. — La musique et le théâtre au salon du Champs-de-Mars. Par Camille le Senne. (Suite Nr. 26.) — Nr. 26. »Les deux avares«, opéra de Grétry; »le Deserteur«, opéra de Monsigny. Par Arthur Pougin. — Nr. 27. Les ficelles dramatiques. Par Ernest Legouvé. (Fin Nr. 28.) — Les fastes du chateau de Gaillon. Par Edmond Neukomm. (Suite Nr. 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.) — Nr. 33. Le mois d'août au théâtre. Par A. Pougin. — Nr. 35. Sonneries de trompettes. Par E. Neukomm. — Nr. 36. Le centenaire du conservatoire. Par A. Pougin. — Nr. 37. Les domestiques au théâtre. Par E. Logouvé. (Suites Nr. 38, 39, 40.) — Nr. 38. Déïdamie, opéra de H. Maréchal. Par H. Moreno. — Nr. 41. La police à la Comédie-Italienne. Par Paul d'Estrée. (Suite 42, 43, 44.) — Nr. 43. Charles Gounod. Par A. Pougin. — Nr. 44. Funerailles de Charles Gounod. — Nr. 45. La messe Douce memoire de Roland de Lassus. Par J. Tiersot. — Nr. 46. Les fêtes de la revolution. Par J. Tiersot. (Suite Nr. 47, 48.) — Nr. 48. »L'attaque du moulin«, opéra de Bruneau. Par H. Moreno. — Nr. 49. Les fêtes de la révolution francaise. Par J. Tiersot. (Contin.) — Les choeurs d'Antigone de M. C. Saint-Saëns. Par J. Tiersot. — Nr. 51. Molière et Etienne Molinier en 1652. Par A. Baluffe. —*

Monatshefte für Musik-Geschichte. Robert Eitner, Templin (U.-M.). XXV. Nr. 1. Aktenmaterial aus dem städtischen Archiv zu Augsburg. Schluß Nr. 2. — Zwickauer Musik-Katalog. (Forts.) — Nr. 2. Nachträge und Berichtigungen zur Todtenliste von 1891. — Nr. 3. Eine Choralsammlung des Jakob Prätorius. Von J. Bolte. — Aus älteren Musikdrucken. Von F. W. E. Roth. — Cavalli als dramatischer Komponist. Von H. Goldschmidt. (Forts.) — Nr. 7. Eine Symphonie von Gluck. Von H. Pardall. — Philipp Friedrich Böddecker. — Nr. 8. Johann Friedrich Doles. — Johann Seb. Bach's Aufenthalt in Kassel. Von C. Scherer. — Todtenliste des Jahres 1892. (Forts.) — Nr. 9. Das alte deutsche mehrstimmige Lied und seine Meister. Von R. Eitner. (Forts.

The Musical Times. *London. Novello, Ewer & Co. Nr. 599. Cambridge Musical Degrees. — Christmas Carol. (From my study, see Nr. 100.) — Beethoven's sketch books. By S. Shedlock. (Conclus: 2. book Nr. 607.) — Cowen's opera »Signa«. — Nr. 600. Music in public worship. By H. C. Shuttleworth. — Hubert Parry on expression and design in music. (See Nr. 601.) — Nr. 601.*

»Falstaff« and the land of music. (See Nr. 602, 603, 604, 605.) — Bizet's »Djamileh«. — Nr. 602. Franz Liszt's letters. — The music of negation. — Wagner and Richter. — Nr. 603. Some old programmes. An album of autograph letters (from my study). (See Nr. 605.) — Thomas Wingham. By L. N. Parker. — Nr. 604. Music at the Chicago exhibition. — Whitmans poems. Northumberland household book. (In: From my study.) — Nr. 605. Music in the Cathedral of Reims. — Weber in London. — Nr. 606. »Of the Mastersingers gracious Art« (Wagenseil). (Cont. Nr. 607, 608.) — British Ballads (from my study). — Schubertiana. — Nr. 607. Norwich festival Novelties. — Welsh choral singing. — London street music and the county council. — Musical Degrees. — Nr. 608. Augustus Harris on the opera in England. — A new American composer (H. W. Parker). — Nr. 609. Charles Gounod. (See Nr. 610.) — Savage music and its lessons (according Wallaschek's »Primitive Music«). — Folk-songs in Symphonies (according H. Reimann). — Nr. 610. Peter Tschaikowsky. — The Berlioz Cycle at Carlsruhe. — Cowen's »Signa«. —

Musica sacra. Regensburg, Pustet. XXVI. Nr. 1. Bischof Dr. M. Marty über Kirchenmusik. Von Fr. X. Haberl. — Nr. 3. Kirchenmusikalischer Bericht aus den deutschen Kolonien in Südrussland. Von E. Schmid. — Nr. 4. Lehrkurse über Kirchenmusik. — Praktische Bemerkungen über das deutsche Kirchenlied. — Nr. 5. »Eine goldene Brücke«. Von Walter. (Schluß in Nr. 6.) — Modulation durch kurze Motive. — Nr. 6. Der Mechanismus der Röhrenpneumatik. — Nr. 7. Über musikalische Erziehung. Von A. Walter. — Gedanken über moderne Kirchenmusik. — Nr. 10. Kirchenmusikalische Lehrkurse und Versammlungen. Von F. X. Haberl. (Schluß Nr. 11.) — Nr. 11. Über Orgel-Dispositionen, Bauten und Neuerungen. Von F. X. Haberl.

Musikalische Rundschau. Josef Graf, Wien VIII. Nr. 2. Musikergehalte an der Wiener Hofoper in alter Zeit. Von F. Leutner. — Analyse der 8. Symphonie von Anton Bruckner. Von M. Graf. — Nr. 5. G. Verdi und die Wiener Oper vor 50 Jahren. Von F. Leutner — Nr. 7. Anton Rubinstein als Dirigent. — Nr. 11. Cornil Schut. Oper von A. Smareglia. — Hans Sommer. Von L. Gerhard. — Nr. 12. Das Rich. Wagner-Museum. Von A. Seidl. — (Schluß in Nr. 13.) — Ingeborg v. Bronsart. Von L. Gerhard. — Nr. 13. Carl Löwe. Von L. Gerhard. — Nr. 16. Gefühlsverständnis. Von A. Seidl. (Forts. Nr. 17. 18.) — Nr. 17. Eine Dichtung des deutschen Kirchenliedes. Von M. Graf. — Nr. 18. Der Friedrich Smetana-Cyclus in Prag. Von V. Joss. (Schluß Nr. 19.) — Nr. 21. Ch. Gounod. — Robert Schumann als Prophet. — Nr. 22. Peter Cornelius und sein Cid. — Niels W. Gade und Mendelssohn. (Forts.)

Musikalisches Wochenblatt. Red. E. W. Fritzsch, Leipzig. XXIV. — Nr. 1. Erinnerungen an Robert Franz. Von A. Seidl. (Forts. bis Nr. 7.) — Heinrich Zöllner. (Forts. in Nr. 3. 4. 6.) — Nr. 3. »Frauenlob«, Oper in 3 Aufzügen von Reinhold Becker. Von H. Dinger. — Nr. 8. Ortrud. Von Paul Schubring. (Forts. Nr. 9. 10. 12.) — Nr. 10. Hugo Becker. — Nr. 11. Zum fünfzigjährigen Jubiläum des k. Konservatoriums der Musik zu Leipzig. — Anton Bruckner, Psalm 150. Von H. Schenker. — Nr. 14. Die neue Ausgabe von Rob. Schumann's Gesammelten Schriften und einige ungedruckte Briefe von demselben. Von Fr. Müller (bis Nr. 18.) — Isidor Seiss. Von O. Klauwell (Schluß in Nr. 15.) — Nr. 19. Direktor und Lehrpersonal des k. Konservatoriums der Musik zu Leipzig bei dessen 50jährigem Bestande. — Nr. 22. Richard Wagners Beziehungen zu den bildenden Künsten. Von A. N. Harzen-Müller. (Forts. in Nr. 23. 24. 25. 29. 30.) — Nr. 27. Der Ton und die Tonreihe. Von Willy Pastor. (Schluß in Nr. 28.) — Nr. 29. Gelehrte und Künstler. Von H. Riemann. —

Nr. 31/32. Aus den neueren Forschungen über die ältere Notenschrift. Von P. Wagner. (Forts. bis Nr. 34.) — Cyrill Kistler. Von Hermann Ritter. (Schluß in Nr. 33.) — Nr. 33. Ein Bericht über Pariser Opernverhältnisse um die Mitte des Jahrhunderts. Von R. Schlösser. — Nr. 35. Ein Mahnwort an unsere jungen Komponisten. Von Friedrich v. Hausegger. (Forts. bis Nr. 39.) — Nr. 39. Zwei Briefe von Richard Wagner. — Nr. 40. Beethoven als Klavierpädagog. Von H. Riemann. (Forts. bis Nr. 43.) — Gustav Kogel. — Einige Betrachtungen über das Konzertagenturwesen. — Nr. 42. Zwei Briefe von Richard Wagner. — Nr. 44. Die Pflege der allgemeinen Geistesbildung des Musikers. Von R. Kaden. (Schluß in Nr. 45.) Nr. 46. »Das Nachthorn«. Von Peter Druffel. (Forts.) — Zum 40jährigen Jubiläum der k. sächsischen Hofpianofortefabrik v. Julius Blüthner. — Nr. 49. Hermann Tietz.

Neue Berliner Musikzeitung, Red. Dr. Richard Stern. Berlin, Stern & Ollendorff. XLVII. Nr. 1. Franz Liszt. (Forts. bis Nr. 3.) — »Du meine Seele, du mein Herz.« Von W. Tappert. — Nr. 2. Lydia Müller. — Die Interpretation einer Sonate. Von F. Horn. — Nr. 3. Streng oder frech? Von J. van Santen Kolff. (Schluss in Nr. 4.) — Nr. 4. Heinrich Hoffmann. — Nr. 5. Die Frauen in der Musik. — Der Klavierteufel. Von F. Horn. — Nr. 6. Hans v. Bronsart. (Schluss in Nr. 7.) — »Mireille«, Oper in 3 Akten von Ch. Gounod. — Die Überschwemmung auf dem deutschen Musikalienmarkte. — Nr. 7. Adalbert von Goldschmidt. — Auf R. Wagner's Tod. Von Ernst v. Wildenbruch. — Richard Wagner. Von W. Tappert. — Nr. 8. Edgar Tinel. — Der Volksgesang im Kaisermarsch. Von W. Tappert. — »Die Geier-Wally«, Oper in 4 Akten von A. Catalani. Von J. Sittard. — Nr. 9. Hermine Spies. Von Adolph Kohut. — »Die Rantzau«, Oper in 4 Akten von Mascagni. Von A. Kleffel. — König Ludwig II. und R. Wagner. — Nr. 10. Zur Erinnerung an Hermine Spies. Von Otto Dorn. — Alice am Kreuz. Von W. Tappert. — Die Mascagni-Woche. Von E. Zabel. (Schluss in Nr. 11.) — Nr. 11. Hans v. Bülow's Wiederauftreten. Von A. Kleffel. — Nr. 12. Albert Becker. — Die Zukunft der philharmonischen Gesellschaft in Berlin. Von Sittard. — Der königliche Domchor in Berlin. (Schluss in Nr. 13.) — Schleuderei im Musikalienhandel. — Nr. 13. Die Zukunftsoper. — Nr. 14. Franz Betz. — Carl Seydelmann in seinen Urtheilen über Musik und Musiker. Von A. von Winterfeld. — Nr. 15. Spott und Hohn in der Musik. Von J. van Santen Kolff. (Schluss in Nr. 16.) — Zur Lage des Musikalienhandels. — Nr. 16. Die Thätigkeit und künstlerischen Resultate der königlichen Oper zu Berlin im Jahre 1892. — Zur Geschichte des königlichen Domchors zu Berlin. Von P. Einbeck. (Schluss in Nr. 17.) — Nr. 17. Raimund von Zur-Mühlen. — Richard Wagner und Heinrich Hübler. Von A. Kohut. — Nr. 18/19. Woldemar Bargiel. Von A. Kleffel. (Schluss in Nr. 20.) — Johannes Brahms. — Prof. Joseph Giehrl. — Nr. 20. Richard Wagner's buddhistischer Drama-Gedanke. Von I. van Santen Kolff. (Schluss in Nr. 21.) — Die Beethovenfeier in Bonn. Von Carl Wolff. (Schluss in Nr. 21.) — Nr. 21. Hector Berlioz. Von Richard Pohl. (Forts. in Nr. 24, 27.) — Nr. 22. Robert Kahn. — Vom Niederrheinischen Pfingst-Musikfest. Von C. Wolff. (Schluss in Nr. 23.) — Nr. 23. Die 29. Tonkünstler-Versammlung zu München. (Schluss in Nr. 24.) — »Die Kinder der Haide.« Oper von A. Rubinstein. Von A. K. — Nr. 24. Garten-Konzerte. Von W. Tappert. — »Die Perlenfischer.« Oper von G. Bizet. — Deutscher Liederkranz in New-York. Von Schaesler. — Nr. 27. »Die verkaufte Braut.« Oper von Smetana. — Über Musikunterricht und Musiklehre. (Schluss in Nr. 28.) — Nr. 28. Hessisch-pfälzisches Musikfest in Worms. — Moritz Nabich. —

Nr. 29. »Josef und seine Brüder« und seine Erstaufführung an der komischen Oper zu Paris. Von Carl Fr. Wittmann. (Forts. Nr. 30, 31, 32, 33, 34.) — Nr. 30. Ein Besuch bei Marcella Sembrich. Von Josef Lewinsky. — Nr. 31/32. Die Bühnen-Festspiele in Gotha. Von W. Tappert. — Erinnerungen an Georg Heine. Von A. Kleffel. — Ergänzendes über Berlioz. Von I. van Santen Kolff. — Das Stralsunder Hohnblasen am 24. Juli. Von G. Schubert. — Nr. 33. W. A. Mozart's Schädel. (Schluss in Nr. 34.) — Nr. 34. Mozart und Wieland. Von A. v. Winterfeld. — »Manon Lescaut«, Oper von G. Puccini. — Nr. 35. Richard Schmidt. — Beethoven's Frauenkreis. Von Chr. Kalischer. (Forts.) — Nr. 36. Leipziger Musikbrief. Von H. Chevalley. — Richard Wagner in München. — Nr. 37. Marie Schmidt-Köhne. — Wie Gounod Musiker wurde. — Nr. 38. Zwei Briefe Richard Wagner's. — Nr. 39. Alfred Sormann. — Der erste königlich preussische Generalmusikdirektor. (Forts. bis Nr. 49.) — Nr. 40. Woldemar Meyer. — Allerlei Musikalisches aus Zola's Roman-Cyclus. Von I. van Santen Kolff. — (Forts. 42, 43.) — Richard Wagner und Pauline Metternich. (Schluss Nr. 41.) — Die Pianoforte-Fabrik von Ed. Seiler in Liegnitz. — Nr. 41. Georg Ritter. — Nr. 42. Ferdinand Hummel. — »Der Kuss.« Oper von Smetana. Von A. Chevalley. — Nr. 43. Ch. Gounod. (Schluss in Nr. 44.) — Nr. 44. Prof. Gustav Engel. — Josef Hellmesberger sen. †. — Nr. 45. Heinrich Grahl. — Liszt und die Fürstin Wittgenstein. Von La Mara. — (Schluss in Nr. 46.) — Nr. 46. Peter Tschaikowsky. Von J. Sittard. (Schluss in Nr. 47.) — Der Karlsruher Berlioz-Cyclus I. Von H. Chevalley. (Forts. in Nr. 47.) — Nr. 47. Adelina Herms. — »Manon Lescaut«, Oper von Puccini. Von J. Sittard. — Nr. 48. Sonzogno, Leoncavallo und Mascagni. — Nr. 49. Über Programm-Musik. Von August Ludwig. (Forts.) —

Neue Musikzeitung. Red. Dr. A. Svobada, Stuttgart, Grüninger. XIV. — Nr. 1. Rosa Hochmann. — Nr. 2. Paul Geisler. — Zelia Trebelli-Bettini. — Urtheile des Malers Cornelius über Musik und Musiker. Von B. Horwitz. — Die Musikanten-Ordnung des alten Butzbacher Konservatoriums. Von H. Becker. (Schluß in Nr. 3.)- Die Volkspoesie der Litauer. Von C. Gerhard. (Schluß in Nr. 3.) — Nr. 3. Marie Wolff-Kauner. Von Emil Krause. — Die Tontaubheit. — Nr. 7. W. F. G. Nicolai. Von Arnold Spöll. — Der Gesang als erstes Mittel der Musikerziehung. (Schluß in Nr. 5.) — Eine Erinnerung an Vincenz Lachner. Von G. Hermann. — Musikgeschichtliches von W. H. Riehl. (Schluß in Nr. 5.) Eine Erinnerung an Niels W. Gade. — Nr. 5. Bertha Pierson. Von O. Linke. Aus dem Leben Vincenz Lachner's. Von F. Schweikert. (Schluß in Nr. 6.) — Briefe König Ludwigs II. von Bayern an Richard Wagner. — Nr. 6. Ruggiero Leoncavallo. Von B. Vogel. — Nr. 7. Richard Wagner's Festspielgedanke. Von O. Merz. — Über das Lärmende in Rich. Wagner's Werken. Von R. Heuberger. — — Ed. Hanslick's erste Begegnung mit Rich. Wagner. Von G. Zernin — Die gebräuchlichsten Stricharten der Violintechnik. Von A. Eccarius-Sieber. (Schluß in Nr. 8.) — Die beiden ersten Hörselbergscenen in der ersten Lesart des »Tannhäuser« und in der »Pariser Bearbeitung«. Von B. Vogel. — Nr. 8. Therese Rothauser. — Die Grenzen der Tonkunst. Von Jörgen Malling. (Forts Nr. 9. 10.) — Lebenserinnerungen eines berühmten Tonkünstlers. — Ein Brief R. Wagner's an Ed. Hanslick. Von A. von Winterfeld. — Nr. 9. Dr. Otto Elben und der volksthümliche deutsche Männergesang. — Gottfried Keller über Gesangsfeste. — Nr. 10. Gemma Bellincioni. Von R. Freiherr Procházka. — Deutsch-böhmische Komponisten der Gegenwart. (Forts. Nr. 11. 12.) — Giovanni Battista Lully. Von E. Kreowski. (Schluß in Nr. 11.) — Nr. 11. Genari von Karganoff. —

Über das Dirigieren. Von A. Schultze (Schluß in Nr. 12.) — Nr. 12. Suzanne Lavalle. — Das 70. niederrheinische Musikfest. Von E. Heuser. — XXIX. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereines. Von O. Merz. — Franz Schubert. — Nr. 13. Sophie Fritsch. Von Fr. Schweickert. — Robert Schumann und Richard Wagner. Von Otto Michaeli. (Forts. Nr. 14. 15. 16. 17.) — Einige Handschriftliche Bemerkungen Jenny Lind's zum Gesange. Von P. v. Lind. — Christian Fr. Hölderlin und die Musik. Von Leo von Husen. (Forts. Nr. 14.) — Robert Volkmann's Hausmusik. Von B. Vogel. (Forts. 14. 15. 16.) — Musikalische Seelenwanderung. Von H. Fritsch. (Forts. Nr. 14.) — Franz Liszt und die Frauen. (Forts. Nr. 14. 16. 17.) — Hans M. Schletterer. Von Schäfer. Nr. 14. Sibyl Sanderson. Von Maris. — Franz Erkel. Von H. Klein. — Nr. 15. Josef Forster. — Josef Giehrl. Von O. Merz. — Mozart als Komponist von Tanzstücken. — Zur Geschichte der Geige. (Schluß in Nr. 16.)—Nr. 16. Charlotte Huhn. — Nr. 17. Hedwig Bernhardt. Von O. Wilda. — Alfredo Catalani. Von A. Untersteiner. — Jacques Offenbach. — Nr. 18. Andreas Dippel. Von O. Wilda. — Verdi's »Falstaff« in Stuttgart. — Carlo Broschi-Farinelli. Von E. Kreowski. — Nr. 19. Katharina Rosen. Von O. Wilda. — Modulation. Von Jörgen Malling (Forts. Nr. 20. 21. 22. 23.) — Alt-Weimars Musik- und Theaterleben. Von E. Greiner. — Ein Stadtpfeifergeselle. Von O. Jöcker. (Forts. Nr. 20. 21.) — Die Enthüllung des ersten Liszt-Denkmales. Von O. Linke. — Hans Richter als Kopist bei R. Wagner. — Dichter und Musiker. Von M. Hamann. (Forts. Nr. 20. 21. 22.) — Nr. 20. Hans Huber. Von A. Niggli. — Allerhand über Marschner. Von R. Batka. — Liszt und Friedrich Smetana. Von O. Payer. — Warum ist Franz Schubert kein Opernschöpfer geworden? Von Aug. Ludwig. — Nr. 21. Robert Steuer. — Charles François Gounod. — Erinnerungen an Jenny Lind. Von Fr. von Hohenhausen. — Nr. 22. Irene von Chavanne. — Alter Musikschatz in Heilbronn a. N. — Musikhistorische Bilder aus Alt-Wien. (Forts. 23.) Fanny Mendelssohn und Gounod. Von L. Erbach. — Nr. 23. Lili Dreszler. — Aus dem Leben Paganini's. — Nr. 24. Richard Sahla. — Die Anfänge der Operette. Von J. Clauwell.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. Paul Simon, Leipzig. LX. Nr. 1. Louis Spohr und die deutsche Geigenschule. — Das Partiturstudium. Von E. Krause. (Forts. bis Nr. 4.) — Nr. 5. Die Prager Don-Juan-Partitur v. J. 1787. Von F. Bischoff. — Nr. 7. Robert Schumann's Briefe an L. Spohr. Von Schletterer. (Schluß in Nr. 8.) — Nr. 11. Raoul Kocsalski. Von Camilla Krohm. — Nr. 13. Aus Friedr. Schneider's Leben. — Eine Symphonie von Gluck. Von H. Pardall. — Nr. 15. »Durch welche Rhythmen oder melodische und harmonische Wendungen läßt sich die eigenartige Schreibweise von Bach, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn u. A. unverkennbar nachweisen?« Von Böhme. (Schluß in Nr. 16.) — Nr. 17. Karl August Fischer. Von O. Türke. — Nr. 18. Ludwig van Beethoven und Karl Maria von Weber. Von K. Plato. (Schluß in Nr. 19.) — Nr. 20/21. Peter Cornelius in München. Von P. Simon. — Die erste Aufführung des Barbier von Bagdad. Von R. Pohl. — Die XXIX. Tonkünstlerversammlung in München. — Nr. 22. Franz Liszt's XIII. Psalm. Von J. Schucht. — Die 29. Tonkünstlerversammlung in München. (Forts. Nr. 24, 25.) — Nr. 23. Das 70. niederrheinische Musikfest zu Düsseldorf 1893. — Nr. 26. Die Künste in ihrer Bedeutung als Kulturmächte. Von A. Reißmann. (Schluß in Nr. 27.) — Klavierkonzert von Kauffmann. Von B. Vogel. — Nr. 29. Neues praktisches Tonmaterial. Von Yourij von Arnold. (Schluss in Nr. 30.) — Nr. 32. Josephine Gerwing. Von C. Krohm. — Nr. 35. Beethoven's »Beichtvater«. Von Kalischer. (Forts. Nr. 36, 37, 38,

39, 40.) — Nr. 40. Sachsens gewaltigste Orgel. Von O. Türke. — Nr. 41. Kunstgesang und Konzert-Repertoire der Sänger und Sängerinnen. Von E. Krause. (Schluß in Nr. 42.) — Die Enthüllung des Liszt-Denkmales in Oedenburg. Von O. Keller. — Nr. 43. Ein musikalisches Autographen-Album. Von A. Kohut. (Schluß in Nr. 45.) — War Liszt ein Plagiator? Von Kornel Abranyi sen. — Nr. 46. Soldatenpoesie im Dienste des sächsischen Signalwesens. Von K. Naefe. (Schluss in Nr. 47.) — Nr. 48. Das Individualisieren der Phrasen. Von Richard Kaden. — Akustik von Yourij von Arnold. — Nr. 50. Gluck als Symphoniker. Von La Mara. —

Schweizerische Musikzeitung. Gebr. Hug. Zürich. XXXIII. Nr. 1. Das Künstlerpaar August und Anna Walter-Strauss. Von A. Niggli. (Fortsetzung bis Nr. 9.) — Die Festspielwoche in Bayreuth. Von A. Beetschen. (Forts. Nr. 3.) — Nr. 4. Das Quartett der Thiere. (Schluß Nr. 5.) Von I. Mähly. — Nr. 5. R. Wagner's »Fliegender Holländer« im neuen Züricher Stadttheater. — Nr. 6. Gesangsdirektor Gottlieb Brandenberger. Von Ul. Kollbrunner. — Nr. 8. Johannes Brahms. Von A. Niggli. — Nr. 9. Eidgenössisches Sängerfest in Basel. — Nr. 10. Briefe von Rob. Franz an S. Bagge. — Nr. 12. Musik und Architektur. Von B. Widmann. — Schweizerischer Stipendienfond für Musikstudien. — Nr. 13. Das 19. eidgenössische Sängerfest zu Basel vom 8.—10. Juli 1893. (Schluß in Nr. 14.) — Nr. 15. Ein lyrisches National-Theater in der Schweiz. Von C. H. Richter (II). — Silhouetten namhafter Genfer Musiker. Von H. Kling. (Forts.) — Nr. 17. Otto Nicolai und Erminia Frezzolini. Von A. Niggli. — Nr. 18. Musik und Malerei. Von B. Widmann. —

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Barthold Senff. LI. Nr. 1. Rückblick auf das Musikjahr 1892. — Nr. 3. St. Petersburger Musikleben. (Nr. 13, 18, 47, 64.) — Nr. 7. Zu Elise Polko's 70. Geburtstag. Von M. Steuer. — Nr. 12. Djamileh, Oper von G. Bizet. Von E. Bernsdorf. — Peter Hertel. — Nr. 14. Richard Genée. — Nr. 15. Franz Liszt's Briefe. — Nr. 17. Das königliche Konservatorium der Musik in Leipzig. (Forts. Nr. 19, 20, 22.) — Nr. 31. Julius Stockhausen's Volks-Konzerte in Frankfurt a. M. — Goltermann-Jubiläum. — Nr. 32. Musikleben in Russland. (s. Nr. 65.) — Nr. 40. Mattia Battistini. — Nr. 42. Gustav Schirmer. — Nr. 46. Gounod's Bekenntnisse. — Nr. 50. »Der Kuß«. Oper von F. Smetana. Von E. Bernsdorf. — Nr. 53. Charles Gounod. (s. Nr. 55.) — Nr. 57. Erinnerungen an Paganini. — Nr. 58. Peter Tschaikowsky. —

Zeitschrift für Instrumentenbau. Red. Paul de Wit. Leipzig. XIII. Nr. 1. Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Von Kurka. (Forts. bis Nr. 8.) — Zur rein pneumatischen Windlade. Von A. Feith. — Nr. 2. Eine werthvolle Verbesserung am Geigenbogen. — Nr. 3. Der Empire-Styl und der Instrumentenbau. Von Böttcher. — Über die Verbesserung des Fagotts. (Schluss in Nr. 5.) — Nr. 4. Die Gründung des Vereines deutscher Pianoforte-Fabrikanten. — Nr. 5. Wilh. Heckel's neue Klarinette mit dem patentirten »Reform-Mundstück.« Von Altenburg. — Nr. 6. Einige Worte über russische Jagdhorn-Musik. — Nr. 7. Die Ausstattung der Pianos, insbesondere im Barock- und Rokokostyl. Von Böttcher. (Schluss in Nr. 8.) — Nr. 9. Paul Apian-Bennewitz. — Der Stegstift. Von J. Friedrichs-Gummersbach. (Forts. Nr. 10.) — Die reine pneumatische Windlade. V. Allihn. — (Forts. Nr. 10, 11.) — Nr. 10. Die Eingangszölle auf Erzeugnisse der Musikinstrumenten-Industrie in den verschiedenen Ländern. (Forts.) — Nr. 12. Abzahlungsgeschäfte und Ramschbazare unter Berücksichtigung der Musikinstrumentenbranche. — Nr. 13. Ein Vorschlag betreffend die hohen Aufleimer

auf der Klaviatur. — Nr. 14. Musikalisches aus Tirol. Von Eichborn. (Ergänzung in Nr. 17.) — Nr. 15. Ein Klavier-Violoncello. — Nr. 16. Zum Kapitel »Schäden im Pianohandel. Von J. Friedrichs. (Schluss in Nr. 18.) — Nr. 17. König Albert von Sachsen im musikhistorischen Museum von Paul de Wit in Leipzig. — Nr. 18. C. Mahillon's patentirte Verbesserungen in dem Klappensystem der Klarinette. Von W. Altenburg. (s. Nr. 28.) — Die Orgel zu Valle di Ponpei. Von Allihn. — Nr. 19. Johann Christian Gottlieb Temler. — Nr. 20. Der englische Stil. Von Böttcher. — Nr. 21. Nicolas Lupot. — Nr. 22. Deutschland's Musikinstrumenten-Industrie. — Geigen-Zettel aus der klassischen Periode des Geigenbaues. (Forts. Nr. 24, 26.) — Nr. 24. Die Ausstellung von Wohnungseinrichtungen im Gewerbehause zu Dresden und die Betheiligung der Instrumenten-Industrie. Von Böttcher. (Forts. Nr. 28.) — Nr. 27. Dekorationsstücke für Instrumenten-Magazine. — Die Orgel des Strassburger Münsters. Von Allihn. — Nr. 29. Die Musikinstrumenten-Industrie des sächsischen Vogtlandes im Jahre 1892. — Nr. 30. Zum 50jährigen Jubiläum der Firma Carl Thieme in Leipzig. — Chicago und die amerikanische Klavierindustrie. Von Schiedmayer. — Nr. 31. Charles Victor Mahillon. Von W. Altenburg. — Die Musikinstrumentenbranche auf der Tiroler Landesausstellung. Von Eichborn. — Nr. 32. Gasparo da Salo und die Erfindung der Violine. Von Giovanni Livi. (Forts. Nr. 34, 36.) — Die Zwölfzahl in der Tonwelt. Von H. Vincent. — Nr. 33. Henry Fowler Broadwood. — Reisebeobachtungen über Amerika. Von A. Perterson. — Nr. 37. Joh. Jos. Held. — Nr. 35. Deutsche. Pianos auf der Weltausstellung zu Chicago. Von C. von Hartmann. — Nr. 36. Über das Bleichen vergilbten Elfenbeins an Klaviertasten. Von Arnold Hiller. — XIV. Nr. 2. Deutsche Musikinstrumente auf der Welt-Ausstellung von Chicago. Von C. von Hartmann. — Ein kurfürstlich sächsischer Erlass gegen das unbefugte Trompeten-Blasen und Heerpauken-Schlagen. — Nr. 3. Die Ritter'sche Viola-Alta. Von E. Simontre. — Können Frauen Klavierstimmerinnen werden? Von C. F. Witte. — Nr. 4. Zum 40jährigen Jubiläum der kgl. sächs. Hof-Pianofortefabrik von Julius Blüthner in Leipzig. — Mechaniken mit Ober- oder Unterdämpfung. — Nr. 5. Frankreichs Ausstellung von Musikinstrumenten auf der Weltausstellung von Chicago. Von C. von Hartmann. — Nr. 6. Die Vervollkommnung des Blechinstrumentenbaues durch die Firma C. Mahillon. Von W. Altenburg. — Ein Wort über pneumatische Windladen. Von R. Keitel. — Nr. 7. Gaspar Duiffopruggar und die Entstehung der Geige. Von A. Payne. — Musikinstrumente auf der Weltausstellung zu Chicago. Von C. v. Hartmann. (S. Nr. 8.) — Die Entwicklung des deutschen Musikinstrumenten-Gewerbes. Von O. Behre. (Forts.) — Nr. 8. Ein physikalisches Mittel zur Erleichterung des Klavierstimmens. Von A. Hiller. —

Inhaltsverzeichniss.

Zusammengestellt von **Max Seiffert.**

A. Abhandlungen, Kritiken, Referate, Notizen.

Bäumker, Wilh., »Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen«; s. R. v. Liliencron.

Buff, Adolf, »Mozart's Augsburger Vorfahren«; s. Phil. Spitta.

Chrysander, Friedr., »Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges. II. Abschnitt« 249.

—— »Besuch eines Engländers bei J. S. Bach im Jahre 1749« 447.

—— »Dr. Croft's Gesänge für das Theater« 448.

Dannenreuther, »Musical Ornamentation«; s. C. Krebs.

Deiters, Herm., Kritik über »die 4. Auflage von R. Schumann's Gesammelten Schriften über Musik und Musiker, besorgt von F. G. Jansen« 355.

—— »3. Auflage von Otto Jahn's Mozart-Biographie«; s. Ph. Spitta.

Elling, Catharinus, »Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark« (Nach Angul Hammerich) 62.

Engel, G., »Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung«; s. C. Stumpf.

Engl, Johann Ev., »Festschrift zur Mozart-Centenarfeier«; s. Ph. Spitta.

Friedlaender, Max, »Fälschungen in Schubert's Liedern« 166.

Hagen, Dr. Karl, »Dissertation über die Musik einiger Naturvölker«; s. J. P. N. Land.

Hammerich, Angul, »Die Musik am Hofe Christian's IV. von Dänemark«; s. Elling.

Jacobs, Eduard, »Der Orgelspieler und Musikgelehrte Johann Valentin Eckelt (1673—1732)« 311.

Jansen, F. Gustav, »4. Aufl. von R. Schumann's Gesammelten Schriften«; s. H. Deiters.

Krebs, Carl, Kritik über »Edward Dannenreuther, Musical Ornamentation« 235.

—— »Das Echiquier« 245.

—— »Die Privatkapellen des Herzogs von Alba« 393.

Kretzschmar, Herm., Kritik über »Ferd. Praeger, Wagner, wie ich ihn kannte« 444.

Land, J. P. N., Kritik über »Dr. Karl Hagen, über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)« 239.

Levinsohn, Albert, »Die Entstehungszeit der Ouverture zu Leonore Nr. 1, op. 138, mit anschliessenden kritischen Bemerkungen zu Nottebohm's Beethoveniana« 128.

Liliencron, R. von, »Zu den Kompositionen über die Horazischen Metren« 246.

—— Kritik über »Wilh. Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen« 333.

—— Kritik über »Joh. Zahn, Altkirchliche Introitus zu den Festen und Sonntagen des Kirchenjahres, deutschen Texten angepasst und für den Kirchenchor vierstimmig gesetzt« 353.

Planck, Max, »Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik« 418.

Praeger, Ferd., »Wagner, wie ich ihn kannte«; s. H. Kretzschmar.

Procházka, »Mozart in Prag«; s. Ph. Spitta.

Röntgen, Engelbert, »Einiges über Theorie und Praxis in musikalischen Dingen« 365.

Scherer, Carl, »Gertrud Elisabeth Schmeling und ihre Beziehungen zu Rud. Erich Raspe und Carl Matthaei. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte der Künstlerin in den Jahren 1766—1774« 99.
Schwartz, Rudolf, »Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italienischen Madrigalisten« 1.
Spitta, Philipp, »Ein Weihnachts-Gesang des Heinrich Baryphonus« 381.
—— Kritik über »Joh. Ev. Engl, Festschrift zur Mozart-Centenarfeier in Salzburg 1891; Adolf Buff, Mozart's Augsburger Vorfahren; H. Deiter's 3. Auflage von O. Jahn's Mozart-Biographie; Rud. Freiherr Procházka, Mozart in Prag« 441.
Stumpf, Carl, Kritik über »G. Engel, Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung« 242.
Wolf, Johannes, »Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwölften Jahrhunderts« 186.
—— »Anonymi cujusdam codex Basiliensis« 408.
Zahn, Joh., »Altkirchliche Introitus, deutschen Texten angepasst und für den Kirchenchor vierstimmig gesetzt«; s. R. v. Liliencron.

Ascherson, F., »Musikalische Bibliographie« 449.

B. Namen- und Sachregister.

Absolutes Tongefühl 428.
Aegidius, Joh. Zamorensis, mittelalterlicher Theoretiker 413.
Agricola, Ornamente im Gesang 237.
Alba, Herzog v, seine Privatkapellen 393 ff.
Albinus latinisirte die griechischen Tetrachord-Namen 218 Anm. 1.
Alcuin, mittelalterlicher Theoretiker 187.
Amen, Joh., Instrumentist aus Thorn, verkauft Christian IV. Instrumente 70.
Ammerbach, Koloraturen 235.
Ammon, Wolfg., Gesangbuch (1583) 348.
Andernacher Gesangbuch 342, 344 f.
Anonymus I bei Gerbert 207—215, 226—231.
Anonymus IX bei Gerbert 229 f.
Anonymi über die Musik des 11. und 12. Jahrhunderts 194 ff. (s. Conradus), 408 ff.
Aribo Scholasticus, mittelalterlicher Theoretiker 189, 414.
Arrebo, Anders, Psalter 77.
Augsburger Gesangbuch 348.

Bach, Joh. Seb., Verzierungen 238 — Besuch eines Engländers bei ihm (1749) 447 f.
Bachrogge, Hans, Sänger und Madrigal-Komponist 77, 94.
Baiern, Gesangbuch-Reform 335 f.
Bamberger Gesangbuch 344, 346—348.
Barmann, Gesangbuch (1760) 350.
Bartholutzius, Vincenz, Organist in Kopenhagen 75.
Baryphonus, s. Pipegrop.
Bäumker, Wilh., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 339 ff.
Becker, Joh., Organist in Wernigerode, seine Dienstanweisung 328, 331 f.
Becker, C. F., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 334.
Beethoven, Daten zur Geschichte der Leonoren-Ouverture (Op. 138, Nr. 1) 130— Ouverture, C moll-Sinfonie und Cellosonate (Op. 69) 136— C moll-Sinfonie, Klavierkonzert G dur und die Oper, 139—Die Oper für Schikaneder, Klaviersonaten (Op. 53, 54, 57), Tripelkonzert, Kompositionszeit der Leonore, 142 — Großes Leonore-Skizzenbuch, Klaviersonaten (Op. 54, 57), Tripelkonzert, 145 — Beendigung der Oper, Leonoren-Arie in 1. 2. 3. Bearbeitung, Ouverture zu Leonore II, Motiv der Florestan-Arie, 147 — Klaviersonate (Op. 14), Violinsonate (Op. 12), Klavierkonzerte in B und C, 152 — Trauermarsch der Klaviersonate (Op. 26) 155 — Klavier-Phantasie mit Chor und Orchester, Klavierkonzert in Es, 156— Violinsonate (Op. 96), Allegretto der 8. Sinfonie, 159—Klaviersonate (Op. 101) 163.
Berlin, Reform der Gesangbücher, 335— Auftreten der Sängerin Schmeling-Mara 124.
Bernburg, Auftreten der Sängerin Schmeling-Mara 110.
Bernelinus, mittelalterlicher Theoretiker 188, 197 Anm. 1.

Berno, mittelalterlicher Theoretiker 187—189, 191, 193 f., 195 Anm. 4, 196 Anm. 3, 197 Anm. 1, 198 Anm. 3, 199—201, 203 f., 209 Anm. 4, 210 Anm. 1. 5. 6, 211 Anm. 2. 4, 222 Anm. 4, 226—228, 231 f., 409, 412 f.
Besser, Friedr., Orgelbauer in Braunschweig 325.
Beuttner, Nik., Gesangbuch (1602) 344f., 347.
Billroth, Verdienst um das deutsche Kirchenlied 334.
Bodinus, Oswald, † 1697 als Organist in Wernigerode 314, 321.
Boetius, mittelalterlicher Theoretiker 186, 189, 194 Anm. 2, 195 Anm. 1. 3. 6, 196 Anm. 3, 208 Anm. 2, 211 Anm. 3, 212 Anm. 5, 213 Anm. 3, 215 Anm. 2, 218 Anm. 1, 219 Anm. 3, 224 Anm. 2, 228 Anm., 229, 233, 411—413, 415 f.
Bonner Gesangbuch 342, 344.
Borchgrevinck, Bonaventura, Kapellmeister in Kopenhagen 65.
Borchgrevinck, Melchior, Schüler Gio. Gabrieli's, Organist, Kapellmeister, Madrigalkomponist in Kopenhagen 69 f., 72, 74 f., 81, 94.
Bottegari, Cosimo, Komponist für die Laute, 2—Kanzonen 56 f., 59.
Böttticher, Andr. Mart., Kantor in Wernigerode 314, 319.
Bovicelli, Ornamente 237.
Brade, William, Instrumentist in Kopenhagen 78.
Braunsberger Gesangbuch 344.
Braunschweig, Auftreten der Sängerin Schmeling-Mara 110.
Breme, Luis, s. Brumen.
Breslauer Gesangbücher 344, 348.
Brumel, Ant., von Zacconi erwähnt 253.
Brumen, Loys, Organist des Herzogs v. Alba 398.
Bruns, P. Raymund, Gesangbuch (1738) 348.
Brüssel, Kapelle des Herzogs v. Alba (1573) 395 ff.
Bull, Dr. John, Koloraturen 236.
Burmeister, Christoph Joach., † 1731 als Organist in Wernigerode 324, 326.
Bustamante, Franc. da, Sänger des Herzogs v. Alba, 394 f.
Byrde, Will., Koloraturen 236.

Caccini, Giulio. Lautenarrangements, 2 Anm.— Gesangsverzierungen 236 f.
Canzonetten von Zacconi mit Madrigalen verglichen 304 ff.
Carrasco, Hieronym., Sänger des Herzogs v. Alba 394.
Carthusiensis Monachus, mittelalterlicher Theoretiker 229 f.
Cassiodor, mittelalterlicher Theoretiker 411, 415.
Cavalieri, Emil. del, Ornamente 236.
Celle, Auftreten der Schmeling-Mara 108.
Celso, Cornel., Sänger des Herzogs v. Alba 394.
Chodemart, Joannes, Kapellmitglied des Herzogs v. Alba 396, 402.
Chor, Mitwirkung beim Gesang der Kirchenlieder 346.
Choral, Blasen vom Thurm herab in Osnabrück und Kopenhagen 346.
Christian IV. v. Dänemark als Förderer der Musik 62 ff.
Chromatik in der italienischen Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts 48.
Cipriano, s. Rore.
Clost [Clote] Martin, Altist des Herzogs v. Alba 397, 401 f.
Cochem, Martin v., Gesangbuch (1568) 345, 347.
Compenius, Esaias, Erbauer der Fredrikborger Schlosskirchenorgel 79.
Conradus, Reichenauer Mönch, muthmasslicher Verfasser eines musiktheoretischen Traktats 192, 230 f.
Constanzer Gesangbücher 344.
Contractus, s. Hermannus C.
Conversi, Girol., Lauten-Arrangements, 2 Anm.
Cornelio, Franc. Sänger des Herzogs v. Alba 394.
Corner, P. Gregor, Gesangbuch (1625) 345.
Corneta, François, Violinist des Herzogs v. Alba 397, 402.
Cortes, Franc., Sänger des Herzogs von Alba 394.
Corvey, Gesangbuch 344.
Corvinus, Joh. Mich., s. Ravn.
Costanzo, Angelo di, Madrigal-Dichter 53.
Cotto, Joh., mittelalterlicher Theoretiker 199 Anm. 3, 205 Anm., 206 Anm. 2, 216 Anm. 2, 412 f.
Couperin, Verzierungen 237.
Cracowit, Mich., Organist in Kopenhagen 81.
Crocaert [Crokaert] Giles, Tenorist des Herzogs v. Alba 396, 401.
Croft, Dr. Will., Sammlung vierstimmiger Lieder für das Theater 448.
Currende in Wernigerode um 1700, 320.

Daildux [Dalleu, Dalu] Anthoni, Bassist des Herzogs v. Alba 398, 401.
Danziger Gesangbuch 348.
Dascanio, Josquin, Frottolen 8.

Degen, Joh., Gesangbuch (1628) 346.
Deiters. Herm., Würdigung seiner Neuausgabe v. Jahn's Mozartbiographie 442.
Demant, Christoph, Lieder 20.
Denis, Dichter geistlicher Lieder 350.
Dentici, Fabrizio, Lauten-Arrangements, 2 Anm.
Deutgen, Rud. Gesangbuch (1781) 351.
Diabelli als Schubert-Herausgeber 168 Anm. 2, 170 Anm. 2, 173 ff.
Dillinger Gesangbuch 342, 344.
Diruta, Girol., Verzierungen 235 f.
Dowland, John, Lautenist in Kopenhagen 70—72.
Duderstadter Gesangbuch 344.
Dupont [Dupontre] Jan. Kapellmitglied des Herzog v. Alba 396.
Duschek, Franz und **Josepha**, Ihre Beziehungen zu Mozart 443 f.

Eccard, Joh., Einfluss in Dänemark 77.
Echiquier, Klavierinstrument, Erklärung des Namens 245 f.
Echo in der italienischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts 32 f.
Eckelt, Joh. Val., Orgelspieler und Theoriker. Herkunft seiner Familie 311 — Geburtsdatum 312 — Ausbildung 312 f. — Organistenprobe in Wernigerode 314 ff. — Dienstliche Funktionen 321 ff. — Organist in Sondershausen 324 — Tod 327 — Kompositionen und Schriften 313, 320, 327.
Edinglus, Rutger, Psalter (1574) 343.
Eger'sche Gesangbuch 344.
Eggerding, Joh. Dietr., Stadtmusikant in Wernigerode 315, 320.
Eichsfelder Gesangbuch 344, 348.
Eitz, Karl, Harmonium in natürlicher Stimmung 421.
Engelbert, mittelalterlicher Theoretiker 202 Anm. 1.
Erfurter Gesangbuch 344, 348.
Ernando, Sopranist des Herzogs v. Alba 394.

Faucart, Jac., Violinist in Kopenhagen 97.
Ferretti, Gio., Lautenarrangements, 2 Anm.
Festa, Cost., Madrigale 8.
Fiamengo, Anselmo, musikalische Silben 276.
Fischer, A. F. W., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.
Fontana, Agostino, Altist und Kapellmeister in Kopenhagen 93.
Fontego, s. Silvestro dal F.
Fonteio, Gio., s. Nielsen.
Frans, Miquel, Zinkenist des Herzogs v. Alba 397.
Franz, Ign., Gesangbuch (1778) 351.
Fratissart [Fratisart] Paul, Altist des Herzogs v. Alba 396, 401.
Frescobaldi, Ornamente 237 f.
Friderici, Dan., Gesangsverzierungen, 12 Anm.
Froberger, Koloraturen 237.
Frottola, Musikalische Form 2 f., 6.
Fulda'sche Gesangbuch 344.
Füllsack, Zach. und **Hildebrand, Christ.**, Tanzsammlung 72, 76.

Gabrieli, Andr., Madrigale 4 f., 11, 14 f., 17, 22 f., 30, 35, 38, 47 Anm., 48 f., 58 f. — Koloraturen 236.
Gabrieli, Gio., Seine Werke und sein Unterricht in Kopenhagen sehr geschätzt 64, 74. — Koloraturen 236.
Gafurius über Quintenfolgen 14.
Gagliano, Marco da, Werke in Kopenhagen beliebt 92.
St. Gallener Gesangbuch 347.
Gastoldi, Gio., Madrigale 5, 27—29, 42.
Gautier, Denis, Verzierungen 237.
Gemeinde, Erklärung des protestantischen und katholischen Begriffes 349.
Gemeindegesang bei Protestanten und Katholiken 336 f., 343 — in Wernigerode 323 f., s. auch Kirchenlied.
Genzel, Heinr., Organist in Zilly, bewirbt sich um eine Stelle in Wernigerode 314 f., 317 f., 323, 326.
Geraldo, s. Giraldo.
Gerlandia, s. Hugo de G.
Gesang zu Zacconi's Zeit 259 — einige schwierige Gänge 269 — die damals moderne Kunst 275 — musikalische Silben 276 — das Leisesingen 279 — das Starksingen bei der Mutation 279 — äussere Haltung beim Singen 280 — innere Grazie, Ausschmücken durch Accente 282 ff. — Aussprache des Textes 290 — Register der Stimme 291 — übertriebene Auszierungen 299.
Gesangbuch-Reform in unserm Jahrhundert 335, s. auch Andernach, Augsburg, Baiern, Bamberg, Berlin, Bonn, Braunsberg, Breslau, Constanz, Corvey, Danzig, Dillingen, Duderstadt, Eger, Eichsfeldt, Erfurt, Fulda, Gallen, Graz, Hamburg, Heidelberg, Hildesheim, Ingolstadt, Innsbruck, Köln, Liegnitz, Mainz, Molsheim, München, Münster, Neisse, Osnabrück, Paderborn, Potsdam, Prag, Rheinfels, Schweidnitz, Speier, Straßburg, Tegernsee, Trier, Wien, Würzburg.

Giacobbi, Werke in Kopenhagen geschätzt 92.
Gibbons, Koloraturen 236.
Giraldo, Paulo, Sänger des Herzogs von Alba 394.
Glustow [**Gistou**], **Nicol.**, Altist in Kopenhagen 72, 75.
Glarean, Dodekachord 247, 408.
Gomberi, von Zacconi erwähnt 255.
Grazer Gesangbuch 344.
Greiter, Matth., Komponist des Chorals »O Herre Gott, begnade mich« 323.
Guarini, Madrigaldichter 51.
Guido abbas in Caroli loco, mittelalterlicher Theoretiker 199 Anm. 5.
Guido von Arezzo, Theoretiker 187, 189. 198 Anm. 4, 230, 233, 411, 416.
Gumpeltzheimer, Sacri concentus 47 Anm.
Günther, Ambros., Trompeter in Dresden, zur Krönung nach Kopenhagen 66.
Gutjahr, Chr. Friedr., Kapellan in Wernigerode, »erfahrener Musikus« 314, 319, 324 Anm. 6, 326 Anm. 6.

Hamburger Gesangbuch, durch Rambach reformirt 335.
Hams, Frederich de, Organist des Herzogs von Alba 398.
Hannover, Auftreten der Schmeling-Mara 102 ff., 108 ff. — Gesangbuch 344.
Hans, Fredrique, s. Hams.
Hasse, »Sancta Helena« in Leipzig aufgeführt 117.
Hassler, Casp., »Sacrae symphoniae« 58.
Hassler, H. L., Seine Werke unter dem Einfluss der italienischen Madrigalisten; musikalisch 21 ff., textlich 51 ff.
Hauner, Komponist geistlicher Lieder 350.
Hausen, Geistliches Liederbuch (1762) 350.
Haussmann, Val., Deutsche Lieder 55.
Haydn, Mich., Herausgeber von Kohlbrenner's geistlichem Liederbuch (1790) 350.
Haym, Joh. v. Themar, Geistliche Lieder (1581) 343 f.
Hayois [**Hayos**] **Adrian des**, Kapellmitglied des Herzogs von Alba 396, 402.
Hecyrus, s. Schweher.
Heidelberger Gesangbuch 344 f.
Hermann, Nic., Evangelien-Lieder 347.
Hermannus Contractus, mittelalterlicher Theoretiker 187—191, 195 f., 215—224, 231—234.
Herold, Sam., Orgelbauer 322.
Hessling, Orgelspieler, bewirbt sich um eine Stelle in Wernigerode, Nachfolger J. V. Eckelt's 314 f., 321, 326.
Hieronymus de Moravia, s. Moravia.
Hildebrand, s. Füllsack.
Hildesheimer Gesangbücher 344, 347 f.
Hintze, Alb., Stadtmusikant in Wernigerode 315.
Hintze, Joh. Balth., ebenfalls 315.
Hornung, Andr., Organist in Wernigerode, Vorgänger J. V. Eckelt's 321.
Hotz, Pedro du, Kapellmeister des Herzogs v. Alba 393, 395 f., 399 f., 402 ff.
Howet, Gregorius, Lautenist, beliebt in Kopenhagen 74.
Hubert, Boniface, Altist des Herzogs v. Alba 398, 401.
Hucbald, Theoretiker 187, 195 Anm. 1. 4, 196 Anm. 3, 197 Anm. 1, 216 Anm. 2, 226.
Hugo de Gerlandia, Theoretiker 230.

Jacca, Francisco, Sänger des Herzogs v. Alba 393.
Jahn's Mozart-Biographie gewürdigt 441 f.
Ingolstadter Gesangbücher 344.
Innsbrucker Gesangbuch 344.
Introitus in der protestantischen Kirche 353 ff.
Joachim, Prof. J., Sein Spiel 368 f.
Josephus, Georg, Breslauer Komponist geistlicher Lieder 346.
Josquin Dascanio, s. Dascanio.
Josquin de Près, von Zacconi erwähnt 253, 255, 262 f., 270.
Isaac, Heinr., von Zacconi erwähnt 253.
Isidor v. Sevilla, Theoretiker 229, 411, 415.

Kapellen des Herzogs v. Alba 393 ff. — Christian's IV. in Kopenhagen 62 ff. — in Lübeck 64.
Kassel, Auftreten der Schmeling-Mara 100 f., 126.
Katholisch, Das k. deutsche Kirchenlied in seiner geschichtlichen Entwickelung 333 ff.
Kepler's Urtheil über die musikalischen Silben 276.
Kerle, J. de, Kompositionen 400.
Kethner, Leonh., Gesangbuch (1555) 343.
Keyenberg, Pet., Dichter geistlicher Lieder 348.
Khün, Joh., s. Kuen.
Kirchenmusik in Wernigerode um 1700, 320, 322 f., 328 ff. — s. auch Katholisch.
Kiss, Joh., Stadtmusikant in Wernigerode 315.
Koch, E. E., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.

Kohlbrenner, Geistliches Liederbuch (1777) 350.
Kölner Gesangbücher 344—348.
Kopenhagen, Pflege der Musik am Hofe Christian's IV. 62 ff. — Blasen der Choräle vom Thurme 346.
Kortenberg holt silberne Posaunen von Nürnberg nach Kopenhagen 66.
Kraft, Joh., Lektor der Musik an der Universität Kopenhagen, Schriften 95.
v. Kückelson, Verfasser eines Ballets 87.
Kuen, Joh., Dichter geistlicher Lieder 347.
Kuntze, Christ., Orgelbauer in Halberstadt 325.

Labiache, Urtheil über das Starksingen 279 (vergl. Zacconi).
Lasso, Orl., von Zacconi erwähnt 276 — Lautenarrangements, 2 Anm. — deutsche Lieder 19 f. — in Kopenhagen beliebt 64.
Lauremberg, Joh., Verfasser von Schauspielen 88.
Layritz, Fr., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.
Lechner, Leonh., Deutsche Lieder 20.
Leipzig, Auftreten der Schmeling-Mara 117, 120.
Leisentritt, Gesangbuch (1567) 342—345.
Leisinger, Opernsängerin, ihr Vortrag 372.
Leoni, Leone, Werke in Kopenhagen geschätzt 75, 92.
Lepoinctre [Lepontre] Jain, Bassist des Herzogs v. Alba 396, 401.
Leverentz, Alex., Violinist in Kopenhagen 97.
Liegnitzer Gesangbuch 348.
Lindenborn, H., Geistliches Liederbuch (1741) 350.
Locke, Verzierungen 237.
Lorenz, Joh., Orgelbauer in Kopenhagen 79.
Loringhoff, Eitel Friedrich, Bassist in Kopenhagen 80 f.
Loscos, Franc. de, Sänger des Herzogs von Alba 394.
Lübeck, Rathsinstrumentisten (1595) 64.
Lucius, Jeannette, Mitglied der Leppert'schen Gesellschaft 112.

Maas, Nicolai, Orgelbauer in Kopenhagen 79.
Madrigal, seine musikalische Form 3 ff., 7, 11 f. — mit den Villanellen verglichen von Zacconi 304 ff. — bei H. L. Haßler 1 ff.
Mainzer Gesangbücher 344 f., 347.
Mara, s. Schmeling.
Marchettus v. Padua, Theoretiker 413.
Marenzio, Luca, Madrigale, 10 Anm., 11 13—15, 18, 29, 37 f., 40 f., 49, 60 — in Kopenhagen beliebt 64.
Massak, Hans, Mitglied der Kopenhagener Kantorei 63.
Medici, Isabella, Großherzogin von Toscana, Lauten-Arrangements 2 Anm.
Meister, Karl Sev., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 336.
Memorensi [Memorasi], Miquel de, Stimmer beim Herzog v. Alba 398.
Merlis, Jac., Violinist in Kopenhagen 75.
Mersenne, Verzierungen 237.
Meruio, Cl., Verzierungen 236 — edirt Nola's Villanellen 307.
Messchaert, Konzertsänger, sein Vortrag 368.
Meursius, Joh., sen., Musikgelehrter 96.
Meursius, Joh., jun., gleichfalls 96.
Micha, Frottolen 8.
Mittelalterliche Musiktheorie, s. Theoretiker, Musiktheorie.
Mole, C. Gerard, Kapellmitglied des Herzogs v. Alba 397.
Molin, Bastian de, Altist des Herzogs v. Alba 397, 401.
Molsheimer Gesangbücher 344.
Monachus, s. Carthusiensis M.
Monteverdi, Cl., Madrigale 75.
Monvoisin, Piere, Kontra-Altist des Herzogs v. Alba 398, 402.
Morales von Zacconi erwähnt 254.
Moravia, Hieronymus de, Theoretiker 412 f.
Morelli, Sänger in Kassel. Urtheil über die Schmeling-Mara 100.
Motette von Zacconi mit den Villanellen verglichen 304 ff.
Moulin, Bast. de, s. Molin.
Mouton, Gio., von Zacconi erwähnt 253, 262 f.
Movuesin, s. Monvoisin.
Mozart, W. A., Beziehungen zu Franz und Josepha Duschek 443.
Mulin, Bast. de, s. Molin.
Münchener Gesangbuch 342, 344 f.
Münster'sche Gesangbücher 342, 344, 347—350.
Muris, Joh. de, Theoretiker 234, 408 Anm. 2, 409—414.
Musica enchiriadis, 187, 206 Anm. 2.
Musik der Naturvölker, Werth ihrer Erforschung für d. Kulturgeschichte 239 ff. — Definition der Musik bei Zacconi 250 ff. — niederländische Musik, siehe Niederländisch.

Musiker im Unterschiede von den Theoretikern und Praktikern (nach Zacconi) 250 ff.
Musiktheorie des 11. und 12. Jahrhunderts nach anonymen Traktaten 168 ff., 408 ff.

Nacatenus, Wilh., Dichter geistlicher Lieder 347.
Neapel, Privatkapelle des Herzogs von Alba (1558) 393 ff.
Neisse'sche Gesangbuch 344.
Neuss, Dr., **Heinr. Georg**, Superintendent Dichter und Komponist geistlicher Lieder, Beförderer der musikalischen Bestrebungen in Wernigerode 314 ff.
Niederländische Musik, ihre Ausführung nach Zacconi 255 ff., 266 ff.
Nielsen, Hans, Schüler Gio. Gabrieli's 74 f., 79.
Nikolaus, Orgelbauer aus Nordhausen 322.
Nola, Gio. Domenico da, Komponist von Villanellen 307 ff., — Lauten-Arrangements 2. Anm.
Notengattungen bei Zacconi 265 ff., — geschwärzte Noten 268.
Noter, Estefan de, Zinkenist des Herzogs von Alba 397, 402.
Notker Balbulus, Theoretiker 191, 194 Anm. 5, 205 f., 227.
Nottebohm's Beethoven-Kritik 128 ff.

Obrecht, Jac., von Zacconi erwähnt 270.
Ockenheim, gleichfalls, 253, 263.
Oddo, Theoretiker 187, 200 Anm. 4, 201 Anm. 1, 203 Anm. 1, 210 Anm. 1, 230.
Odington, Walther, Theoretiker 230, 410.
Olivier, Graniel, Kapellmitglied d. Herzogs von Alba 394.
Opitz, Mart., Geistliche u. weltliche Lieder 89, 347.
Organisten, ihr Beruf und ihre Stellung in Wernigerode um 1700, 311 ff., 328 ff.
Orgeln in Wernigerode 313, 321 f., 325 f. in Kopenhagen 79.
Ornithoparchus, Schrift von Dowland übersetzt 71.
Ortiz, Diego, Kapellmeister des Herzogs von Alba 393—395.
Osnabrück, Blasen des Chorals vom Thurm 346 — Gesangbücher 342, 344, 346 f.

Paderborner Gesangbücher 344, 347.
Palestrina, Lauten-Arrangements 2 Anm. — Madrigale 4, 8—11, 18, 29, 33, 39—41, 43 f., 46, 48, 55 f., 59 — in Kopenhagen geschätzt 64 — von Zacconi erwähnt 254.
Pauer's Edition von Purcell 237.
Payan [**Payen**], **Gaspar**, Tenorist d. Herzogs v. Alba 397, 401.
Pedersön, Mogens, Schüler Gio. Gabrieli's, Musiker in Kopenhagen 74, 76—78, 95.
Peiers, Jacques, Tenorist des Herzogs v. Alba 396, 401.
Peralta, Baltasar de, Sopranist d. Herzogs v. Alba 397, 402,
Peramato, Sänger des Herzogs v. Alba 394 f.
Periañez, ebenfalls 394.
Petrarca, Dichtungen für Madrigale 54.
Petrucci, Lautenbuch (1507) 2.
Pickerow, Adam, Instrumentenmacher in Kopenhagen 70, 96.
Pipegrop, Heinr., ein Weihnachtsgesang besprochen und in Noten mitgetheilt 381 ff.
Pontre, Jain le, s. Lepoinctre.
Porta, Cost., Madrigale 31, 37, 52.
Potsdamer Gesangbuch 348.
Praetorius, Jac., Organist in Hamburg, bei Christian IV. in gutem Ansehen 94.
Praetorius, Mich., Beziehungen zu Christian IV. 94 f.
Prager Gesangbuch 344, 348.
Praxis, ihre Abweichung von der Theorie: Durakkord 366 — Mollakkord 369 — Dominant- Septimenakkord 372 — 7. Stufe der Dur- und Mollleiter 374 — Wechselnoten 378 — s. auch Stimmung.
Prum, s. Regino v. P.
Purcell, Verzierungen 237 f.
Pyrmont, Auftreten des Schmeling-Mara 110.

Quanz, Verzierungen 237.
Quintenfolgen in Madrigalen 14 — in Villanellen und Canzonetten von Zacconi erklärt 304 ff.

Rambach, A. J., Verdienste um das deutsche Kirchenlied 333 f.
Randhartinger als Schubert-Herausgeber 169 Anm. 2.
Ravn, Hans Mikkelsen, Theoretische Schrift 95.
Regino v. Prum, Theoretiker 229.
Regnart, Jac., Deutsche Lieder 20.
Reinecke, Matth., Schüler J. V. Eckelt's, bewirbt sich um eine Stelle in Wernigerode 324 f.
Rheinfelsische Gesangbuch 343 f.
Riedel, Dichter geistlicher Lieder 350.
Rietz, Jul. als Schubert-Herausgeber 168 Anm. 2.

Rimbault's Ausgabe der „Parthenia" 226.
Rist, Joh., Evangelienlieder 347.
Rixter [Risten, Rixtel], Teodoro, Posaunist des Herzogs v. Alba 397, 402.
Rore, Cipriano de, von Zacconi erwähnt 254 f. — Lautenarrangements 2 Anm. — Madrigale 3, 33, 47 Anm.
Rosenthal, Joh., † 1626 als Organist in Wernigerode 331.
Rossi, L., „Orfeo" 53 Anm.

Salinas, Franc., Organist des Herzogs v. Alba 394 f.
Scarlatti, Dom., Brief an Herzog v. Alba, Partitur eines Stückes von du Hotz 393, 400 ff.
Scheffler, Dichter geistlicher Lieder 347 f.
Schildt, Melch., Organist in Kopenhagen 80, 94.
Schmeling, Gertr. Ells., Biographische und künstlerische Nachrichten über sie, ihre Beziehungen zu Rud. Erich Raspe jun. und C. Matthaei 100 ff.
Schnüffis, Laur. v., Dichter geistlicher Lieder 347.
Scholasticus, s. Aribo.
Schop, Joh., Violonist in Kopenhagen 76, 94.
Schröter, Corona, Sängerin in Leipzig, Nebenbuhlerin der Schmeling-Mara 120, 123.
Schubert, Franz, Dresdner Musiker, Brief an Breitkopf & Härtel über den „Erlkönig" 184 f.
Schubert, Franz, Beispiele für die Verunzierung seiner Lieder durch Sänger und Revisoren 166 ff.
Schulze, Mme., Mitglied d. Ackermann'schen Truppe 111.
Schumann, Rob., Kritische Behandlung seiner Schriften über Musik und Musiker durch J. G. Jansen 355.
Schütz, Heinr., Kapellmeister in Kopenhagen 82—93.
Schwärzung der Noten bei Zacconi 268.
Schweher, Christ., Geistliche Lieder 344.
Schweidnitzer Gesangbuch 347.
Scrivano, Jo., Frottolen 41.
Senfl, Ludw., von Zacconi erwähnt 253 — Deutsche Lieder 16 ff.
Silben, musikalische-, Zacconi's und Kepler's Urtheil über sie 276.
Silesius, Angelus, Geistliche Lieder 346.
Silvestro dal Fontego, Koloraturen 235.
Simpson, Christopher, Verzierungen 237.
Simpson, Thom., Instrumentist in Kopenhagen 78.
Sommain [Somayn], Jan de, Tenorist des Herzogs v. Alba 398, 401.
Spee, Geistliche Lieder 346.
Speier'sche Gesangbücher 344 f.
Spinoit, Jan., Kapellmitglied des Herzogs v. Alba 396, 402.
Stephanus, Joh. sen., Theoretiker 95.
Stimmung, natürliche, in moderner Vokalmusik 418 ff.
Stiphelius, Laur., Kantor in Naumburg, Komponist v. Oden, Hymnen, Liedern, 246 f.
Stolle, Phil., Instrumentist in Kopenhagen 97.
Strassburger Gesangbücher 344, 347.
Striggio, Aless., Lauten-Arrangements 2 Anm.
Sumburg, Just. Christ., Organist in Wernigerode 314, 326.
Sweelinck, Koloraturen 236.

Talavera, Pedro de, Sänger des Herzogs v. Alba 394.
Tegernsee'er Gesangbuch 344.
Themar, Joh. Haym. v., s. Haym.
Theogerus, Theoretiker 229 f.
Theoretiker, s. Aegidius, Alcuin, Anonymus, Aribo, Bernelinus, Berno, Boetius, Carthusiensis, Cassiodor, Conradus, Cotto, Engelbert, Gafurius, Glarean, Guido, Hermannus, Hucbald, Hugo, Isidor, Kraft, Marchettus, Meursius, Moravia, Muris, Mus. ench., Notker, Oddo, Odington, Ornithoparch, Ravn, Regino, Stephanus, Theogerus, Tunstede, Vitry, Zacconi, Zarlino.
Theorie, s. Musiktheorie — ihre Abweichung von der Praxis, s. Praxis. — Unterschied von der Praxis nach Zacconi 250 ff.
Thide, Andr., Hoforganist in Kopenhagen 69.
Thurmblasen in Osnabrück und Kopenhagen 346.
Tollius [Tholius], Joh., Sänger in Kopenhagen 73.
Tongefühl, absolutes 428.
Tosi, Ornamente 237.
Tournhout, Jean, Kapellmeister in Brüssel 399.
Trehou, Greg., Kapellmeister in Kopenhagen, Nachfolger Borchgrevinck's 65.
Trierer Gesangbuch 344 f.
Trillier's Gesangbuch (1555) 343.
Tromboncino, Bartol., Frottolen 10.
Tromboncino, Ippol., Lauten-Arrangements 2 Anm.

Tucher, Freih. v., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.
Tunstede, Theoretiker 413.

Uienberg, Casp., Psalter (1589) 343—345.
Ulrich, Thom., Organist in Wernigerode 321.

Valle, P. della, Urtheil über Palestrina's Zeitalter 258.
Vecchi, Orazio, Madrigale 4 f., 15 Anm., 46, 48, 52, 58 f. — in Kopenhagen geschätzt 64, 94.
Veckenstedt, Paul, Leiter der Kirchenmusik in Wernigerode 322.
Vehe, Mich., erstes katholisches Gesangbuch 342—345.
Venosa, principe da, Madrigale 11, 20, 46.
Verdelot, Bearbeitung der Madrigale durch Willaert 2.
Verso, Antonio il, Madrigale 52.
Villanellen, Ihre Erklärung und ästhetische Rechtfertigung durch Zacconi 304 ff.
Vinci, Pietro, Lauten-Arrangements 2 Anm.
Vitry, Phil. de, Theoretiker 413.
Vogl, Mich., Urheber vieler Verunzierungen in Schubert's Liedern 167—170.
Voigtländer, Gabr., Trompeter in Kopenhagen, Liedersammlung 97.
Vokalmusik, moderne, und die natürliche Stimmung 418 ff.

Wackernagel, Phil., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.
Walasser, Gesangbuch (1574) 344.
Walther, Chorgesangbuch 352.
Weckmann, Matth., Organist in Kopenhagen 97 f.
Weimar, Auftreten der Schmeling-Mara 126 Anm.
Werkmeister, Mitglieder der Familie in Wernigerode 319.
Werner, Friedr., Instrumentist in Kopenhagen 97.
Wernigerode, Kirchenmusik um 1700, 320, 322 f., 328 ff. — Orgeln daselbst 313, 321 f., 325 f. — Familie Werkmeister 319 — Currende 320.
Wert, Giach. de, Lauten-Arrangements 2 Anm. — von Zacconi erwähnt 270.
Weyrauch, Aug. Heinr. v., Komponist des Fr. Schubert zugeschriebenen »Voici l'instant« 182.
Wicel, Gesangbuch (1545) 343.
Wiener Gesangbuch 343 f.
Willaert, Adr., von Zacconi erwähnt 254 f., 257 — bearbeitet Verdelot's Madrigale 2.
Winterfeld, C. v., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 335.
Würzburger Gesangbücher 344 f., 347 f.

Xaca, s. Jacca.
Xodemart, s. Chodemart.

Zacconi, Lodov., Unterschied zwischen Theoretiker, Praktiker, Musiker, Sänger 250, 297 — Urtheil über alte und moderne Kunst 252 — alte Stil 254 — neue Stil 259 — Alter der Musik und ihre Erfinder 261 — gebräuchliche Notengattungen 265 — geschwärzte Noten 268 — einige schwierige Gänge 269 — moderne Gesangskunst 275 — musikalische Silben 276 — Leisesingen 279 — Starksingen bei der Mutation 279 — äußere Haltung beim Singen 280 — innere Grazie, Ausschmücken durch Accente 282 — Textaussprache 290 — Stimmregister 291 — Kadenz im Phrygischen 298 — übertriebene Auszierungen 299 — Villanellen 304 ff. — Ornamente 236 f.
Zahlenverhältnisse, ihre Bedeutung für die Tonempfindungen 242 ff.
Zahn, Joh., Verdienst um das deutsche Kirchenlied 336, 340.
Zamorensis, s. Aegidius.
Zanglus, Nikol., Beziehungen zu Christian IV. 71 Anm.
Zarlino, von Zacconi erwähnt 254 — Einfluß als Theoretiker 95.
Zelso, s. Celso.

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burg, Hafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag Weinberge, Celakovskygasse 15.

Burr.
fecit

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

NOV 4 1968
JUN 23 1976
JAN 14 1979
~~JUL 30 1997~~

For
USE IN LIBRARY
ONLY
DO NOT REMOVE
FROM LIBRARY

Stanford University Libraries
3 6105 006 606 425
MUSC
REF
ML5
V665
9
1893
MUSIC
MUSC
REF